Geschichte der Oper

am

Hofe zu München.

Nach archivalischen Quellen bearbeitet

von

Fr. M. Rudhart.

Erster Theil:

Die italiänische Oper von 1654 — 1787.

Freising.

Druck und Verlag von Franz Datterer.

1865.

Seinem Schwager,

Dr. Eugen Ritter von Ferrari,

Gutsherrn von Branzoll,

in treuer, brüderlicher Liebe

gewidmet.

Vorwort.

Auf Anregung Seiner Majestät des Königs Maximilian II. von Bayern, Höchstwelcher auch dem Verfasser durch allergnädigste Ertheilung eines mehrmonatlichen Geschäftsurlaubes die nöthigen archivalischen und sonstigen Recherchen ermöglichte, entstanden die folgenden Blätter. Den Manen des edlen Fürsten sei sonach vor Allem der gebührende Dank dargebracht.

Eine zusammenhängende Geschichte des so reich am Münchener Hofe sich seit Mitte des 16. Jahrhunderts entfalteten musikalischen Lebens existirt noch nicht; die Entwicklungsverhältnisse der geistlichen, wie profanen Musik, welche hier gleich eifriger Pflege sich zu erfreuen hatte, sind von Niemand noch, gestützt auf genuine Quellen, zu schildern versucht worden; allerdings mochte das schwer auffindbare, mannigfach zerstreute und sehr lückenhafte Material von derartigen Studien und Bearbeitungen abschrecken — allein einmal soll denn doch begonnen werden, das noch Erreichbare zu sammeln und zu verarbeiten und so folgt hier die Geschichte der Oper, und zwar zunächst der „italiänischen Oper". Außer den dürftigen Notizen in Lipowsky's „Bayerischem Musiklexikon, München 1811. 8°." liegt über den Gegenstand bis jetzt noch Nichts gedruckt vor. Leider mußte die Kritik dem genannten Buche hie und da scharf zu Leibe gehen, und besonders in dem den Anhang bildenden „Opernverzeichnisse" eine nicht geringe Anzahl von Unrichtigkeiten constatiren, aber trotzdem ein ehrendes Andenken dem fleißigen Manne, welcher in einer Zeit, der das Verständniß und der Sinn für historische Studien überhaupt

abhanden gekommen war, unermüdlich sammelte und dadurch dem spätern Forscher manch' willkommenen Anhaltspunkt geliefert hat. So sah ich mich denn fast ausschließend auf Archivalien und eine Sammlung gedruckter Textbücher, welche die kgl. Hof- und Staatsbibliothek bewahrt, angewiesen; trotz bedeutender Lücken fand ich doch vieles, theils ganz neues, theils die bisher gangbaren Ansichten über Verhältnisse und Personen berichtigendes Material vor. Der Mangel an älteren Partituren machte sich in fühlbarer Weise geltend; wenn sonach jener Theil des Buches, welcher die Entwicklung des „drama per musica“ als musikalisches Kunstwerk behandelt, dürftiger ausfiel, als die den äußern Verlauf der Oper am bayerischen Hofe schildernden Abtheilungen, so mag die angeführte, auch anderwärts vielfach beklagte Thatsache als Entschuldigung dienen. Ebenso macht auch die Arbeit nicht den Anspruch, das Thema völlig und nach allen Richtungen hin erschöpft zu haben; ein glücklicherer Forscher wird noch gar Manches aus den Schachten der Archive zu Tage fördern, was mir beim besten Willen und bei aller Gefälligkeit der k. Archivsbeamten verborgen blieb — indeß, wie schon gesagt, es kam darauf an, einmal den Anfang zu machen. Wenn die Umstände es erlauben, soll der zweite Theil, welcher die weitern Schicksale der Oper in München (1787 — 1864) darzustellen hat, in Bälde nachfolgen. Schließlich Allen, welche die Arbeit durch freundliche Beihilfe förderten und unterstützten, besonders dem kgl. Conservator der musikalischen Abtheilung der Staatsbibliothek, Herrn Julius Maier, dann dem k. Archivare Herrn Auracher den verbindlichsten Dank.

Am 27. Januar 1865.

Rudhart.

Uebersicht.

Die italiänische Oper

in

München.

Einleitung.

I.

Unter den deutschen Fürstensitzen, an welchen die Kunst der Musik von je mit besonderer Vorliebe gehegt worden, nimmt der Hof der Bayernfürsten zu München eine hervorragende Stelle ein. Hier tönten nicht nur zur Verherrlichung der gottesdienstlichen Feier die erhebenden Gesänge großer Meister — auch bei den heitern Festen, in den geselligen Cirkeln des Hofes durfte Saitenspiel und Sang nicht fehlen; das Beispiel von oben wirkte herab in die Reihen des Volkes, so, daß Westenrieder mit Wahrheit sagen konnte:

„Soviel Tempel, wie in Bayern, hat Apollo vielleicht in keinem „andern Lande von gleicher Größe, denn bei allen Gymnasien, in „allen Prälaturen wird Musik getrieben und in Einöden, zwischen „wilden Wäldern und Felsen, wie in den Concertsälen der Städte „erschallt bei Gesang und Saitenspiel der Gemüther Volltönig„keit.[1]) —

Schon Herzog Albert III., (1438 — 60) der Geliebte der eben so schönen als unglücklichen Agnes Bernauer, war ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik, welche er in früher Jugend am Hofe seiner Tante Sophie, des Böhmenkönigs Wenzel Gemahlin, in Prag selbst ausüben gelernt hatte.

„Herzog Albrecht der kunstraich maister von der musica fand „dadurch sein Verstand, den er verloren hatt', da man daz Weib „ertränkt." [2])

Eine Reihe weiterer Schriftsteller [3]) bestätigt des Herzogs musikalische Kunstfertigkeit, welche ihm, wie einst beim grausamen Tode seiner Geliebten, auch in seinen alten Tagen unter körperlichen Leiden und manch' herbem Kummer die einzige Erholung und Erheiterung

1) Westenrieder Jahrb. d. Menschengesch. Bd. I., 2 p. 366.

2) Geneal. duc. bav. in Lipowsky Agnes Bern. p. 116.

3) Rumpler ap. Oefele I., 106. — Anon. Farrag. ap. Oefele II., 512. — Vit. Arnpeckh V., 76.

blieb. Sein Sohn und Nachfolger Herzog Albert IV. (1464—1508) berief Künstler ersten Ranges an seinen Hof, unter ihnen den hochberühmten Conrad Pauman,[4]) welcher als Meister auf fast allen damals gebräuchlichen Instrumenten geschildert wird. Dieser aus Nürnberg stammende, blindgeborne Künstler diente von 1467 bis zu seinem am 24. Januar 1473 erfolgten Tode am bayer. Hofe und liegt an der Frauenkirche zu München begraben. — Mehr noch als Albert IV. war sein Bruder, Herzog Sigmund der Musik zugethan. Nachdem er am 3. Sept. 1467 der Mitregierung sich begeben, verlebte er, auf seinem Schloße in Menzing von Künstlern umgeben, frohe Tage. „Ihm war's wohl mit schönen Frawen, mit weißen Tauben, Pfawen und Vögeln, auch mit Singen und Saitenspiel; er hat allwey gute Cantores und Singer bei ihm" — —[5]). Die Schönheit der Tochter eines Kriegsmannes, Pfadendorfer, entflammte ihn dermassen, daß er ihr zu Liebe Minnesänger ward, ihr beim Saitenspiel seine Gedichte vorsang und stets in ihre 3 Lieblingsfarben: schwarz, roth, weiß sich kleidete. Mit ihr erzeugte der unvermählt gebliebene Prinz 3 Kinder. Seinen Namen verewigte er als Erbauer der Frauenkirche zu München.

An Herzog's Wilhelm IV. Hof lebte und schaffte Meister Ludwig Senfel, „in musica totius Germaniae princeps" von den Zeitgenossen genannt, der berühmte Componist horazischer Oden und Lukullischer Lieder, von dessen Tonweisen besonders auch der musikkundige Dr. Luther so entzückt ward, daß er ihn in einer Epistel[6]) dd. Coburg 4. Okt. 1530 um die Composition der Motette „non moriar sed vivam" ersuchte, welche Bitte Senfel sofort erfüllte. Ueber das Leben dieses Meisters sind nur spärliche Nachrichten auf uns gelangt; wir kennen weder das Geburts- noch Sterbejahr des berühmten Tonsetzers.

In der nun folgenden Zeit entfaltete sich das musikalische Leben am Hofe der kunstsinnigen Bayernherzoge zur höchsten Blüthe. — Albert V. (1550—79) hob durch Berufung der ausgezeichnetsten Künstler aus allen Herren Länder seine Capelle zur ersten und berühmtesten der Welt. Hier wirkten: Ciprian de Rore, Ivo de Vento, Joh. a Fossa, Mass. Trajano, Sim. Gatti, Fr. Venerolo und eine Reihe

4) Oefele I., 539. — Westenr. Beitr. V., 210. — Der Künstler hieß übrigens Paumann nicht Paulmann.

5) Cod. mss. ex. bibl. Lippert. — Adlzreiter annal. Boj. II., 184.

6) Abgedruckt in Kiefhaber's Reformations-Jubiläumsschrift 1817. 8°.

anderer in den Annalen der Kunstgeschichte unvergänglicher Namen.[7]) Sie Alle aber überstrahlt der große Orland de Lassus, welcher von 1557 — 1594 als herzogl. bayer. Kapellmeister wirkend, in München jene unsterblichen Meisterwerke schuf, welche ihm noch bei seinen Lebzeiten die Bezeichnung des „Fürsten und Phönix der Musiker" eintrugen, welche uns heutzutage noch mit inniger Bewunderung erfüllen. Der Belgier H. Delmotte († 6. März 1836) hat in einer kurzen, aber trefflichen Schrift den äußern Lebensgang seines großen Landsmannes festgestellt.[8]) Möge der dort vom Verfasser ausgesprochene Wunsch, eine Würdigung des O. Lassus als Künstler und eine Schilderung seines Einflusses auf die Musik des 16. Jahrhunderts von kundiger Feder zu erhalten endlich in Erfüllung gehen. Eine genaue auf sorgfältiger archivalischer Forschung beruhende Skizze des Lebens Lasso's als Capellmeister am herzogl. bayer. Hofe lieferte K. A. Muffat. (Abgedruckt in Hormayr's Taschenb. Fortgesetzt v. Dr. G. Th. Rudhart, Jahrg. 1852/53). König Ludwig ließ dieses großen Tondichters eherne Bildsäule am 15. Oktober 1849 in München aufstellen.

Herzog's Albrecht V. glänzende Regierung bleibt für unseren speziellen Zweck auch um dessentwillen merkwürdig, weil wir an seinem Hofe den ersten Spuren dramatisch-musikalischer Darstellungen begegnen.

In einer alten Hofzahlamtsrechnung heißt es:

„1568: Dem Maximo Trojano, um das er eine Comödie gespielt: 20 fl. dem Simon Gatti gleichfalls."

M. Trojano sowohl, als Gatti waren Hofmusiker in des Herzogs Diensten; beide sind als Componisten ehrenvoll in der Musikgeschichte bekannt und es läßt sich mit Grund annehmen, daß die Musik bei Comödien, welche sie „gespielt" in irgend einer Weise vertreten gewesen sein mochte. Hat sich nun gleichwohl außer obiger Notiz über derlei Comödien gar Nichts weiter bis auf unsere Zeiten erhalten, so hat doch gerade dieser M. Trojano[9]) ausführliche Schilderungen der musikalischen Zustände am bayer. Hofe hinterlassen, u. A. die

7) Eine gleichzeit. Schilderung der damal. bayr. Capelle findet sich in M. Trojanos „Dialoghi" Venet. 1590. lib. I., dial. 4.

8) Dellmotte Heinrich. Biogr. Notiz über Orland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus. A. d. Franz. übers. u. mit Anmerk. herausg. von S. W. Dehn. 8°. Berlin 1837. Auf p. 63 — 127 befindet sich ein Verz. der gedr. u. handschriftl. Werke Lassus und seiner Söhne.

9) Dieser nicht nur als Musiker, sondern seinem Werke nach zu schließen als Dichter

Beschreibung der Aufführung einer italiänischen Comödie, aus welcher wir ersehen, in welcher Weise damals die Musik mit scenischen Darstellungen verwebt wurde.

Jenes interessante Buch enthält zunächst eine Erzählung aller bei der Hochzeitsfeier des Herzogs Wilhelm mit Renata von Loth-

---

und Schriftsteller ganz ausgezeichnete Mann ermordete in Gemeinschaft mit einem andern Musiker der Hofkapelle 2 Jahre nach der von ihm beschriebenen Festlichkeit, bei welcher er selbst eine hervorragende Rolle gespielt hatte, aus Haß und Neid in Landshut einen seiner Künstlercollegen, floh aus Bayern und ward steckbrieflich verfolgt. Ich gebe nachfolgend die hierauf bezüglichen interessanten Documente, wie sie in den k. Reichsarchivakten sich vorfanden:

Illo et Excellmo Principi Domino Alphonso Ferrario de Mutini Reg. Duci affini et cognato nro. clarisso.

Salutem etc. Significamus, quatenus ante biduum duo Itali musici nostri, unus Camillus cognominatus Parmensis, alter Maximus Trojanus Neapolitanus, qui paulo ante ob nullius fere momenti causam in alium quendam musicum nostrum in sua arte valde excellentem, Baptistam Romanum dictum, concepto odio extra muros Civitatis Landishutae, ubi nos residere solemus, cum sequuti statim ut ab ipsis conspectus fuit uterque eorum tormentum paruum, seu bombardam in ipsum exoneravit et alter ex eis laetabiter miserum vulneravit. Quo facto statim fugam dedere, ita ut nullo pacto inveniri amplius possint. — Quamobrem dilectionem vestram obnixe ac perquam familiariter rogamus, ut operam dare velint, quo malefici illi quam primum et insciis ipsis comprehendi et debitum de illis supplicium sumi possit. Quod nobis tam gratum erit, quam quod gratissimum. Vicissim etiam quacunque data occasione promerendum Hisce Dilm Vestram bene ac foeliciter valere jubemus. Ex Monachio, 27. Aprilis 1570

(Von eigener Hand des Herzogs beigesetzt:) Guilhelmus princeps Bavariae.

Rogo Dilectionem Vestram, ut nulla diligentia in hac re careat, quo possint isti latrones comprehendi, omnia iterum recompensabo.

(Beigelegt ist:)

Brevis descriptio duorum illorum Musicorum ob homicidium perpetratum ex Bavaria fugitivorum, in qua designantr eorum complexiones, corporum habitudines, habitus et aliae circumstantiae, ex quibus facilius cognosci possint:

Maximus Trojanus patria Neapolitanus est, justae virilis staturae, qui etiam ex idiomate suo ab ejusdem lingua perito facile dignosci queat; capillos gerit retro devolutos et barbam fussam brevem, quam marchesotticam vocant, canit contratenorem satis alta, sed quodamodo coacta voce, qui descripsit solennes nuptias Illmi et excellmi principis nostri Gulielmi etc. quod opus in lingua tam Italica, quam Hispanica Venetiis imprimi curavit. In omnibus verbis et gestibus superbiam et animi fastum ostendit. Alter vero Camillus patria est Parmeusis, ubi adhuc matrem habet in vivis, ejusdem fere cum Trojano staturae; sed multo crassior ac corpore robustior, nigra facie et capillis parum omnino habet barbae nigricantis. Vocem habet (quam Bassum dicimus) satis sonoram, sed aliquanto rauciorem. Ambo mediocris et floridae aetatis sunt. Cum igitur uterque eorum

ringen im Jahre 1568 am Hofe zu München stattgehabten Festlichkeiten und erschien in 2 Ausgaben, eine 1568 in München bei Adam Montano (Berg), die zweite im Jahre 1569 in Venedig bei Bolognino Zalteri in 4° mit spanischer Uebersetzung von Miranda und führt den Titel:

Dialoghi di Massimo Trojano ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. e Eccell. Principe Guglielmo V°. Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera e dell' Illustr. e Eccell. Madama Renata di Loreno.

Seite 148 u. ff. schildert er die Darstellung einer italienischen Comödie wie folgt:[10])

„Am Abende (des 9. März) kam in Gegenwart der erlauchten Damen eine improvisirte Comödie zur Aufführung. Herzog Wilhelm hatte den Orlando di Lasso, welchen er als einen in diesen Künsten wohl erfahrenen Mann kannte, zu sich rufen lassen und ihm hiezu mit den freundlichsten Worten den Auftrag ertheilt.

Orlando di Lasso, welcher seinem gnädigen Herrn auf keine Weise eine abschlägige Antwort zu geben sich getraute, traf zufällig im Vorzimmer der erlauchten Braut den Massimo Trojano, eröffnete demselben die Willensmeinung Herzog's Wilhelm und alsbald wurde ein Thema zu dieser Vorstellung gefunden und von beiden die Worte und Phrasen ausgedacht. Als Prolog trat ein auf sehr komische Art gekleideter Landmann, welcher allenthalben großes Gelächter erregte, auf die Bühne. — Die Personen der Comödie, welche drei Akte hatte, waren folgende: Orlando di Lasso spielte den vornehmen venetianischen Herrn, unter dem Namen Pantalone di bisognosi, und erfreute sich, obwohl ein geborner Niederländer, in dieser durchgeführten Rolle des allgemeinen Beifalles. — Battista Scolari aus Trient trat als Arlequin auf, und gefiel durch seine lächerlichen Geberden, welche er auf eine so unübertreffliche Art darzustellen wußte, als wäre er fünfzig Jahre in den bergamesischen Thälern gewesen.

Musicus sit, et sine dubio quocunque locorum pervenerint, pro Musicis habebuntur, poterunt inde ex vocibus suis eo facilius dignosci. Trojanus utriusque Principis nostri Ducis Alberti et Excell[i] Ducis Gulielmi imaginem auream in collo gestare solet, quas vel earum alteram forte ostentandi gratia commonstrare et inde eo citius cognosci posset. Habitu etiam corporis quam dictus Camillus utitur paulo exquisitiore. Was das schließliche Schicksal der beiden Flüchtlinge gewesen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

10) Wir geben die folgenden Beschreibungen in deutscher Uebersetzung nach dem Originale der 2. (Venetianer) Ausgabe. Alles, was nicht zu unserm Zweck gehört, ward weggelassen.

Massimo Trojano spielte drei Rollen, nämlich den erwähnten Prolog, den verliebten Polidoro und den verzweifelten Spanier Don Diego de Mendoza. Der Diener des Polidoro wurde von Carlo Livizzeno, der des Spaniers von Giorgio d'Ori aus Trient dargestellt. Polidoro's Geliebte, Camilla mit Namen, spielte der Marchese di Malaspire, ihre Dienerin: Ercole Terzo; außer diesen kam noch ein französischer Bedienter vor.

Die Comödie wurde auf folgende Art gespielt: Nach dem Prolog führte Orlando di Lasso eines seiner angenehmsten **Madrigale** zu fünf Stimmen auf. Unterdessen legte Massimo Trojano seine bäurische Kleidung ab, und bekleidete sich mit carmesinrothem, mit breiten goldenen Streifen besetzten Sammt und einem schwarzen, mit Zobelpelz gefütterten Mantel mit Sammt, trat mit seinem Diener auf die Bühne, und pries der Liebe Glück, das er ungestört genieße. — Da erschien der französische Diener seines Bruders „Fabrizio" von dessen Villa und überreichte ihm einen Brief voll schlimmer Nachrichten, welchen Polidoro mit tiefer Stimme las. Er rief wehklagend seine Geliebte, Camilla, eröffnete ihr die Nothwendigkeit seiner Abreise, nahm mit einem Kusse von ihr Abschied und entfernte sich. Nun trat von der andern Seite der Bühne Orlando di Lasso als vornehmer Venetianer auf, gekleidet mit einem Camisol von rothem Atlas, rothen Beinkleidern, einem langen schwarzen Kleide, mit einer sehr komischen Maske. — Er spielte auf einer Laute und sang einigemal: „Glücklich, wer diese Straße ohne Seufzer wandelt." — (con un liuto alle mani sonando e cantando: „Chi passa per questa strada" etc.) Hierauf legte er die Laute weg, und begann die Liebe anzuklagen, indem er in einem langen Monolog unter anderm sprach: „O armer Pantalon, der du nimmer diese Straße ohne Seufzer und Thränen betrittst," welche Scene alle Zuschauer lachen machte. — Indeß Pantalon, theils für sich, theils mit Camilla über die Liebe also klagte, kam Arlequin, der seinen Herrn Pantalon lange Jahre nicht mehr gesehen hatte und daher nicht kannte. Er ging unachtsam umher, und stieß heftig an den armen Pantalon, worauf ein Streit zwischen beiden entstand. Endlich erkannten sie einander und Arlequin nahm mit übergroßer Freude seinen Herrn auf die Schulter, drehte ihn nach Art eines Mühlrades, und trug ihn auf der ganzen Bühne herum; hierauf that auch Pantalon mit Arlequin dasselbe, bis beide zu Boden fielen. Nachdem sie sich wieder erhoben hatten, begannen sie ein komisches Gespräch über die alten Zeiten, und Arlequin fragte unter andern

seinen Herrn nach dem Befinden seiner Gemahlin. Pantalon eröffnete ihm, daß sie todt sei, worauf beide wie Wölfe zu heulen begannen, und Arlequin bittere Thränen vergoß in Erinnerung an die Maccaroni und Raffioli, welche sie einst ihm zu essen gab. — Bald verwandelte sich jedoch ihre Trauer wieder in Fröhlichkeit, und Pantalon beredete Arlequin, seiner geliebten Camilla einige Hühner zum Geschenke zu bringen. Arlequin versprach ihm, mit ihr zu reden und somit trat Pantalon von der Bühne ab. Arlequin aber that gerade das Gegentheil. Er begab sich furchtsam in ihr Haus; Camilla verliebte sich in Arlequin, und hieß ihn eintreten. Hierauf begann eine sehr angenehme Musik mit 5 Violinen und eben so viel Singstimmen besetzt. — (e qui si fece una dolcissima musica con cinque viole d'arco e altre tante voci.)

Im zweiten Akte erschien Pantalon und wunderte sich, daß Arlequin noch keine Antwort brachte, indeß derselbe mit einem Briefe der Camilla kam, in welchem sie verlangte, daß, wenn er der Liebe Glück in ihren Armen genießen wollte, er sich verkleiden sollte, wie Arlequin es ihm angäbe, zu welchem Zwecke sich beide mit inniger Freude entfernten. Nun trat der Spanier voll Eifersucht auf die Bühne, und erzählte seinem Diener alle tapfer bestandenen Abenteuer, wie viele Hunderte sein Degen in den Rachen des Charon gesendet habe u. dgl. Jetzt hatte eine geringe Schöne sein tapferes Herz besiegt, und der Gewalt der Liebe weichend, bat er die Geliebte, Camilla, ihn eintreten zu lassen. Camilla nahm mit schmeichlerischen Worten von seinen Händen eine goldene Kette, und versprach ihm, die nächste Nacht in seinen Armen zu ruhen, worauf der Spanier zufrieden im Herzen abtrat. Hierauf kamen Pantalon und Arlequin mit verwechselten Kleidern, und besprachen sich einige Zeit, auf welche Art seinem Herrn der Eintritt zur geliebten Camilla möglich werden könnte. Zuletzt gingen sie beide hinein, worauf eine angenehme Musik von vier Singstimen, zwei Lauten, einem Clavicembalo, einer Pfeife und Baßgeige (una musica di 4 voci con 2 liuiti., un clavicembalo, un pifaro e un basso de viola d'arco) aufgeführt wurde.

Im dritten und letztem Akte kam Polidoro von seines Bruders Villa zurück und traf im Hause der Camilla den verkleideten Pantalon. Er fragte Camilla, wer dieser Mensch wäre, und erhielt zur Antwort, es sei ein Packträger, welcher einen Bündel Kleider der „Schwester Doralice" in's Kloster San Catalde zu tragen habe. — Polidoro befahl ihm, alsbald gegen gute Bezahlung den Bündel fort-

zutragen. Der arme alte Pantalon, welcher derlei Lasten zu tragen nicht gewohnt war, sträubte sich eine Zeit lang, und sagte zuletzt, er wolle den Bündel nicht tragen, er sei ein Edelmann wie Polidoro. — Nun ergriff Polidoro erzürnt einen Stock und schlug Pantalon erbärmlich (zum großen Gelächter der Zuseher). Pantalon entfloh und Polidoro kehrte in das Haus der Camilla zurück. — Arlequin, welcher die Prügelei gehört hatte, traf zufällig einen Sack und verbarg sich in demselben; die Dienerin Camilla's band ihn zu und legte ihn mitten auf die Bühne.

Sofort erschien der Spanier zu der ihm von Camilla bestimmten Stunde, und pochte an der Thür und erfuhr durch die Dienerin Polidoro's Rückkehr. Er trat erzürnt zurück, sah mit einem tiefen Seufzer zum Himmel und sprach: „Weh mir Armen", stieß an den Sack, in welchem Arlequin eingehüllt war, und er und sein Diener stolperten nach einander darüber. —

Voll Wuth standen beide auf, öffneten den Sack und jagten Arlequin heraus, welcher seine Glieder mit einem Stocke vertheidigend, floh. Der Spanier und sein Diener verfolgten ihn, und Polidoro mit seinem Diener und Camilla mit ihrer Dienerin kamen aus dem Hause, und Polidoro eröffnete ihr, daß sie sich entschließen müsse, einen andern zu heirathen, indem er sie aus gewissen Rücksichten verlasse. Camilla, welche sich einige Zeit dagegen sträubte, willigte endlich in Polidoro's Befehle, und es ward eine Verbindung mit Arlequin beschlossen. Während dieser Unterredung traten Pantalon in weißer Rüstung, welche jedoch nicht zugeschnallt war, und Arlequin mit zwei Flinten auf der Schulter, mit acht Dolchen im Gürtel, einem ledernen Schilde, einem Degen in der Hand und einem rostigen Helme auf dem Haupte, auf die Bühne, um denjenigen zu suchen, welcher Pantalon so jämmerlich geschlagen hatte.

Da sie nun mit ihren Waffen mehrere kräftige Hiebe zur Uebung führten, ermuthigte Camilla Polidoro, den Pantalon anzureden, indeß der Alte und Arlequin sich näherten und Arlequin vor Furcht zitternd dem Pantalon bedeutete, daß er zuerst den Angriff machen müsse, Pantalon hiegegen dasselbe dem Arlequin zu thun befahl. Polidoro, welcher ihre Furcht bemerkte, rief endlich: „Signor Pantalon!" Sogleich ergriffen sie ihre Waffen und Arlequin wußte nicht, welche er zuerst nehmen sollte, und so entstand ein sehr lustiges Gefecht. Endlich hielten Camilla, Pantalon und deren Dienerin Arlequin zurück, und es wurde Friede gemacht. Camilla wurde Arlequin's Gemahlin, worauf dann ein italiänischer Tanz aufgeführt

wurde. Zum Schlusse trat Massimo Trojano anstatt des Orlando di Lasso auf die Bühne und bat die hohe Versammlung um Nachsicht, wenn etwa die Comödie den erlauchten Fürsten nicht entsprochen haben sollte, und sagte mit größter Ehrfurcht Allen gute Nacht."

In die letzten Regierungsjahre Albrecht V. fällt auch die Aufnahme der für die Geschichte des Bühnenwesens höchst belangreichen Jesuitenspiele.

Man kann diese theatral. Vorstellungen, wie sie bei den Jesuiten in Uebung waren, unbedenklich als die Vorläufer der spätern Hofprunkoper betrachten. Weit entfernt von der Nüchternheit und Armseligkeit, wie man sie bisher in den Mysterien, Schulkomödien rc. gewohnt gewesen war, suchten die Jesuiten vielmehr ihre ebenfalls aus der Bibel oder Legende entnommenen Stoffe mit Umkleidung aller erdenklichen Kunstmittel dem Publikum interessant zu machen. Glänzende Dekorationen und Costüme, zahlreiche Comparsen, complicirte Maschinen, Musik und Tanz — kurz Alles, was auf die äußern Sinne wirken konnte, kam hier in Anwendung.

Eine der merkwürdigsten Vorstellungen dieser Art fand am 7. Juli 1597 zur Feier der Einweihung der Michaelskirche in München auf dem freien Platze vor dieser Kirche statt. Sie führt den Titel „Triumph und Freudenfest zu Ehren dem heil. Erzengel Michael" und wirkten hiebei außer den Hauptakteurs 900 Choristen mit. Nero, Diocletian, Decius, Maxentius rc. treten nacheinander mit zahlreichem Gefolge auf. Mit nicht geringerer Pracht waren die Heiligen, Päbste und Bischöfe umgeben. Eine Menge allegorischer Persönlichkeiten, darunter Cohorten von Teufeln und Satans vollständiger Hofstaat verfehlten nicht, gewaltigen Eindruck zu machen, aber mit schaudernden Entsetzen mag die Menge zum Schluß den Erzbösewicht „Luzifer" sammt 300 Teufeln von St. Michael in die hochaufprasselnden Höllenflammen stürzen gesehen haben.

Nichts war, wie man sieht, außer Acht gelassen, dieser Vorstellung den erdenklichsten Glanz zu verleihen. Auch die Wirkung der Musik war nicht vergessen. Sie war von Georg Victorin, dem Kapellmeister der Jesuitenkirche componirt — ein Umstand, welcher J. Lipowsky veranlaßt, diese Schaustellung als Oper zu bezeichnen.

Von Victorins Composition vermochte ich keine Spur aufzufinden; das in 4° gedruckte Senarium des Schauspiels enthält nur in Sc. 1 des 1. Aktes „Der Engel Chor lobt Gott mit allerlei Saitenspiel," u. Sc. 7 Akt 4: „Ecclesia beweint ihre Kinder — singen ein Klagelied" — Andeutungen, daß hier Chöre einsetzten. Ausser-

dem erwähnt J. Agricola,[11]) der dies Fest ausführlichst beschreibt, nur im Allgemeinen des Eindruckes der vorgekommenen Chöre und würde sicherlich weiters componirte Nummern, oder gar etwaige Neuerungen in Behandlung der Musik nicht unerwähnt gelassen haben.

Einflechtung von Chormusik war bei solchen Schauspielen von je üblich gewesen; da das „drama per musica" hingegen von weit strikteren Bedingungen abhängt, als der des Vorkommens einiger Chöre, so erscheint Lipowsky's Behauptung [12]) ungegründet. Im Wechsel der Zeit und der Verhältnisse verlor sich auch der Geschmack an den Jesuitenspielen. Als integrirender Bestandtheil hoher Kirchen- und Schulfeste blieben sie innerhalb des Ordens bis zu dessen Auflösung in Uebung. Treffend bemerkt R. Prutz in seinen „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters" p. 123: „Die Jesuitenkomödien sind nicht nur für Beurtheilung des Ordens selbst, sowie für die Culturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerheblicher Moment, sondern auch speziell in der Geschichte des Theaters, wäre es nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentlich scenische Apparat der Bühne: Dekorationen, Maschinen ꝛc. ihnen verdankt, scheinen sie einen Platz zu verdienen." — —

Unter Wilhelm V. erfuhr die Musik eine nicht minder sorgsame und eifrige Pflege. Selbst Künstler [13]), spendete der edle Herzog mit freigebiger Hand große Summen zum Unterhalte der vorhandenen, wie zur Berufung neuer Kräfte. Die großmüthige Unterstützung, welche er dem in mißliche Lage gerathenen Paläſtrina angedeihen ließ, erhellt aus der Widmung des fünften Buches der Messen dieses Größten aller Kirchentonsetzer, welches 1590 zu Rom edirt, den Namen des edelmüthigen Bayernfürsten an der Spitze trägt.

Von Künstlern aus jener Zeit nenne ich den noch immer thätigen Orlando di Lasso, Johann van Fossa, Ferdin. Lassus. Als Sänger waren die Italiäner schon damals vorherrschend. — Im Jahre 1598 legte Herzog Wilhelm die Regierung in die Hände seines Sohnes Maximilian. Der wachsende Ernst der Zeit in Folge der allenthalben auflodernden politischen und religiösen Wirren war der Pflege der Kunst nicht eben förderlich. Der dreißigjährige Krieg

---

11) J. Agricola. Hist. Prov. S. I. Germ. sup. II. p. 180 ff.

12) Lipowsky, Nat. Gard. Jahrb. 1814 p. 11. — Musiklexikon, Art. Viktorin.

13) Mass. Trojano cit. p. 47 „ma diro ben, che (Duca Guglielmo) in tutta perfettione suona di liuto, di cithara, di lira e di altri strumenti, onde comprender potete, quanto sommamente li sia grata l'harmonia."

mit seinem Gefolge von Verwüstungen, Brandschatzungen, Seuchen und Elend aller Art verscheuchte vollends die Künste des Friedens. Nur in den geweihten Hallen der Gotteshäuser fand die Musik dann und wann noch ein freundliches Asyl. Nach 53jähriger Regierung in drangsalvoller Zeit legte Maximilian, der große Kurfürst, in Ingolstadt das müde Haupt zur ewigen Ruhe. Ihm war es nicht beschieden gewesen, der Segnungen des Friedens sich lange mehr zu erfreuen. Erst unter seinem Sohne und Nachfolger gelangte das erschöpfte Land wieder zu jener Ruhe und jenem Wohlstand, ohne welche die Künste nicht gedeihen können.

II.

Im fernen Italien hatte sich unterdessen eine neue, eigenthümliche Kunstform ausgebildet, deren erste und eigentliche Entstehung noch immer nicht genügend aufgeklärt ist, welche sich aber in unglaublich kurzer Zeit nicht nur in der italiänischen Heimath, sondern auch über die Alpen nach Deutschland und Frankreich ausbreitete.

Bekanntlich war im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts die Pflege der Musik als Kunst ausschließlich in den Händen der Contrapunktisten d. h. von Leuten, welche die Fertigkeit besaßen, zu einer gegebenen unveränderlichen Melodie mehrere andere selbstständige Stimmen zu setzen, deren jede sich für sich bewegen und dennoch mit den übrigen Stimmen harmonisch richtig sich verschlingen mußte. Diese Setzkunst war besonders bei den Niederländern auf den höchsten Grad ausgebildet und durch sie in die ganze damalige civilisirte Welt verbreitet worden, so, daß nur contrapunktisch gearbeitete Musikstücke für wahre Werke der Tonkunst galten und alle andere Musik, insbesondere Gesänge für eine oder mehrere Stimmen nebst harmonischer Begleitung, von den kunstgerechten Musikern jener Zeit völlig außer Acht gelassen ward.

Den damaligen Verhältnissen entsprechend, bewegte sich das musikalische Wirken und Schaffen hauptsächlich auf kirchlichem Gebiete — aber selbst die weltliche Musik mußte sich damals unter den Scepter der Contrapunktisten beugen; das Volkslied diente jenen gelehrten Musikern höchstens dazu, als „tenor" in der Mittelstimme ihrer contrapunktischen 8-, 12-, 16- und mehrstimmigen Geflechte zu verschwinden, so, daß zuletzt auch jene kärglichen Reste des Gesanges einzelner Stimmen, wie sie, z. B. bei den sog. cantori a liuto sich erhalten hatten, verdrängt und verlassen wurden.

Mehr denn zwei Jahrhunderte lang hatte diese unumschränkte Herrschaft des Contrapunkts gedauert. Ganz abgesehen von äußern Umständen, mußte sich schon im Hinblick auf die ewige Regsamkeit des menschlichen Geistes und dessen stete Neigung zur Veränderung und Neuerung, eine um so heftigere Reaktion gegen die bisherige Kunstform erwarten lassen, als diese selbst im Laufe der Zeit sich abgenützt hatte und somit das, was früher als Ideal aller musikalischen Kunst bewundert worden war, nun nur noch als lästige Beschränkung und Tyranei erscheinen mochte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts mögen allenthalben und in der verschiedensten Weise Aenderungsversuche aufgetaucht sein, — am bekanntesten aber sind die Bemühungen jenes kleinen Kreises von Künstlern und Gelehrten am Hofe der Mediceer zu Florenz geworden, welche in regem Eifer die verloren gegangene Musik der alten Griechen wieder aufzufinden, als die heftigsten Gegner aller contrapunktisch geschriebenen Musik auftraten. Von dem Gedanken ausgehend, daß bei den Alten die Musik lediglich zur Verstärkung des Ausdrucks der Worte bestimmt gewesen, mußten sie natürlich eine Compositionsweise verdammen, welche nur in kunstvoll verschlungenen Notenreihen ohne Rücksicht auf Inhalt und Gestaltung der Textworte, ihre Hauptaufgabe erblickte.

Unsere Neuerer, an deren Spitze sich Giov Bardi, Vinc. Galilei, Jac. Peri, Giul. Caccini, Emilio di Cavalieri u. m. A. befanden, verlangten für das Wort in ihrer Musik den ersten Platz, den zweiten Rang nahm der Rhythmus ein, und in dritter und letzter Linie erst fand der Ton seinen Platz. Nach langem heftigem Kampfe, der sich in Flugschriften deßhalb entsponnen hatte, und in welchem Zarlino, der berühmte Kapellmeister von S. Marco, für die Contrapunktisten gegen Galilei und Cons. in die Schranken trat, machten sich Letztere an praktische Ausführung ihrer Ideen. Bevor wir ihnen auf den Schauplatz ihrer Thaten folgen, schreiten wir zur Betrachtung einer fast zur gleichen Zeit aufgetauchten Neuerung in Behandlung des Gesanges, welche nicht minder, als jene Bestrebungen der auf Entdeckung der altgriechischen Musik ausgezogenen Florentiner geeigenschaftet war, den Contrapunktisten mit Erfolg entgegenzutreten.

Die im Laufe des 16. Jahrhunderts in Italien bei allen Hoffesten üblich gewordenen scenischen Darstellungen, zu welchen Musik und Tanz regelmäßig, die Feier zu erhöhen, ihr Contingent zu liefern hatten, boten in ihrem musikalischen Theile lange Zeit nichts Anderes, als eben jene contrapunktischen Tongeflechte, welche allenfalls bei Aufführung der auf der Bühne vorkommenden Chöre

ohne Anstand sich anhören ließen, — aber die Darstellung des Gefühlsausdruckes einer der handelnden Personen unzuläßig machten. Da man vom contrapunktirten Satze sich nicht losmachen konnte oder wollte, so behalf man sich in solchen Fällen damit, daß man die Oberstimme des contrapunktisch componirten Tonstückes vom Akteur auf der Bühne singen, die übrigen Stimmen des Satzes aber durch Instrumente ausführen ließ [14]). Dies Verfahren fand seit dem Jahre 1539 statt, wir treffen es bis Ende des 16. Jahrhunderts bei den verschiedensten Anläßen wiederholt. Allein diese ledig in den Mitteln des Vortrages, nicht aber im Wesen der musikalischen Compositionsweise versuchte Aenderung hatte die Folge, daß solche vom Sänger vorgetragene Oberstimmen nicht mehr genau, wie sie notirt waren, sondern mit Verzierungen und Passagen verbrämt zur Aufführung gelangten — somit geübte Kehlen und fertige Kunstsänger erheischten. Die schon obengenannten Namen eines Giul. Caccini, Jacopo Peri u. A., vor Allem aber die berühmte Vittoria Archilei glänzten am Hofe der Mediceer durch die hohe Kunst ihres Gesanges.

Giulio Caccini, auch Romano genannt, war berufen, den Gesang von den Fesseln der Contrapunktisten zu befreien und wieder zu jener Selbständigkeit zu erheben, welche den Ausdruck bestimmter Empfindungen und Zustände ermöglichte. Sein im Jahre 1601 erschienenes Werk: „Le nuove musiche“ enthält eine Sammlung von ihm componirter Gesänge „d'una voce sola sopra un semplice stromento“, welche unter andern den Beweis liefern, auf welch' hohe Stufe der Kehlenfertigkeit schon damals die Gesangskunst gelangt war. In Caccini begrüßen wir den eigentlichen Schöpfer der Monodie in „stilo recitativo“ an deren Wiederweckung V. Galilei und G. Bardi ebenfalls eifrig gearbeitet hatten und somit den eigentlichen Begründer der bis zum heutigen Tage noch immer vollgiltigen Kunst des Gesanges. Man sollte nun glauben, daß die erwähntermassen wieder zu Ehren gekommene Kunst des Einzelgesanges sofort bei den dramatisch-musikalischen Darstellungen jener Zeit in Aufnahme gekommen sei — was aber keineswegs der Fall war. Jene Florentiner waren von dem Gedanken, die altgriechische Musik d. h. eine musikalische Recitation zu erfinden, welche dem natürlichen Redetone sich möglichst nähere und auf einer harmonischen Begleitung

---

14) Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs (4°. Leipzig 1841) gibt im Anhange unter Nr. 29, 40, 41 Beispiele.

basirt zwischen Gesang und Rede die Mitte hielte, derart besessen, daß sie für den gesammten musikalisch-dramatischen Styl schlechterdings keinen weiteren Gesang zuläßig erachteten, als jene langweiligen Recitationen, welche, alle Cantilenen und ariosen Stellen verpönend, für die beabsichtigte Geltendmachung der dramatischen Rede einzig und allein im „drama per musica" nebst den Chören ihre Stelle finden sollten.

In diesem „stilo recitativo oder rappresentativo" nun waren die ersten größeren Versuche von Emilio di Cavalieri, dem Intendanten der großherzoglichen Hofmusik in Florenz, angestellt worden. Er schrieb im Jahre 1590 die Musik zu den Schäfergedichten: „Il Satiro" und „La disperazione di Fileno"; der Text war zu beiden Stücken von Laura Guidiccioni verfaßt; beide Produkte kamen am Hofe zu Florenz zur Aufführung, ebenso im Jahre 1595 die weitere Composition Cavalieri's: „Il giuco della cicca." Im selben Jahre 1595 kam Rinuccini's „Dafne" mit Musik von Peri im Hause des Jacopo Corsi zu Florenz zur Aufführung und zwar, gleich den vorgenannten Werken Cavalieri's, mit ungeheurem Erfolge. Nach verschiedenen weiteren Studien und Versuchen gelangte endlich die neue musikalisch-dramatische Compositionsweise mit Aufführung der „Euridice" Text von Rinuccini, Musik von Peri und Caccini gemeinsam verfaßt, zu glänzender Anerkennung. Dieses „drama per musica" sowie der weiters von Caccini componirte: „il rapimento di Cefalo" kamen zur Vermählungsfeier Heinrich's IV. mit Maria von Medicis (6. Februar 1600) als wesentlicher Bestandtheil der angeordneten Festlichkeiten zur Darstellung und zwar mit Entwicklung des höchsten Glanzes und eines bis dahin unerhörten Prunkes. Man pflegt den Tag dieser Aufführung als den G e b u r t s t a g d e r O p e r zu bezeichnen. Peri's Musik bestand freilich in Nichts Anderem, als den steifen, monoton fortleiernden Recitationen der handelnden Personen, und einigen ebenso schleppenden Chören, und die ganze Compositionsweise mag lediglich durch die Neuheit der Erscheinung, wie durch die in den Köpfen spuckende Idee, den dramatischen Styl der alten Griechen mit solcher Musik erreicht zu haben, genießbar erschienen sein. Im gleichen Jahre hatte auch Cavalieri in seiner Vaterstadt Rom ein im „stilo recitativo" componirtes geistliches Drama „dell' anima e del corpo" auf die Bühne gebracht — auch er hielt fest an dem Glauben, im „wiedergefundenen Styl der Alten" geschrieben zu haben, da seine Musik sich auf Recitation und Chöre beschränkte. Die Instrumentation lag noch in der Wiege; die Musiker waren hinter der Scene

postirt, und die Akteur's angewiesen, Instrumente in der Hand zu halten, um die Täuschung zu befördern; die Instrumente selbst bestanden in einem Clavicembalo, einer Lira doppia, einer Chitarrone und 2 Flauti; sie kamen gewöhnlich je nach der dramatischen Situation einzeln, seltener, meist nur in den Ritornellen und Sinfonien, zusammen in Anwendung. —

Erst Monteverde[15]), der spätere Kapellmeister bei S. Marco in Venedig, ein genialer Kopf, der sich auch durch kühne Neuerungen im Gebiete gewisser bis dahin für unumstößlich und heilig erachteter harmonischer Gesetze einen unvergänglichen Namen bereitet hat, erkannte, als er der Ersten Einer außerhalb Florenz welche den neuen „stilo parlante" aufgegriffen hatten (er schrieb in dieser Weise für den Hof zu Mantua (1607) „Orfeo", (1608) „Arianna" und „il ballo delle ingrate") daß die Musik wenigstens ebenso viel Beachtung, als die Worte des Textes beanspruchen könne, ja ihrem innersten Wesen und ihrer Natur nach beanspruchen müsse. Er bahnte der Cantilene einen Platz neben der Recitation und war so der Erste, welcher das „drama per musica" von den naturwidrigen Fesseln, welche die in antike Träumereien versunkenen Florentiner der Musik anzulegen für gut gefunden hatten, erlöste. —

Dies ist in kurzen Umrissen die Schöpfungsgeschichte der Oper nach den bisher gangbaren Ansichten und den sehr schätzenswerthen Erhebungen eines Kiesewetter, Winterfeld, Fink u. A., welche ich um so mehr adoptiren mußte, da es mir nicht vergönnt war, auf diesem Gebiete selbständig zu forschen. —

Was nun die weitere Ausbreitung des drama per musica[16]) zunächst in Italien selbst betrifft, so tritt uns in der nächsten Zeit, welche auf die Florentiner Produktionen und Monteverde's erste

15) Ueber ihn sehe man: C. v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter. 4. Berlin 1834 II. p. 28—59.

16) Ich konnte der weitschweifigen Deklamationen Menetrier's in seinen „Representations en musique" etc. Paris 1681. 8⁰. p. 248 ff. ohngeachtet, nicht bestimmt ersehen, wann, wo und wie der conventionelle Name „Oper" in Aufnahme kam. Ebenso ungenügend erscheinen die Erklärungen Castil Blaze's in seiner „Opera italien." Paris 1856. 8⁰. p. 83. In allen mir vorliegenden Textbüchern der am hiesigen Hofe aufgef. ital. Opern suchte ich vergebens die Bezeichnung „opera", stets heißt es „drama per musica od. musicale", „attione dramatica" u. s. f.; selbst bei gedr. deutschen Uebersetzungen findet sich nie die Bezeichnung Oper; nur einmal, bei der im Jahre 1670 aufgeführten Oper „Ottone in Italia" heißt es am Schluße des Textbuches „fine dell' opera", im Deutschen heißt es stets: „gesungenes Schauspiel", Musik-Schauspiel" u. dgl. — Erst in den letzten Jahren des vor. Jahrh. kommt „opera seria" vor.

Thätigkeit in diesem Gebiete folgte, eine gewisse Stagnation entgegen; erst gegen Mitte des 17. Jahrhunderts begann die Lust an den bisher nur selten und nur bei hochfestlichen Gelegenheiten an den Höfen der Fürsten üblich gewesenen Opernaufführungen auch im größeren Publikum eine allgemeine zu werden. Die rege Theilnahme aller Stände, welche sich nun für dies ebenso neue als prächtige Vergnügen kundgab, veranlaßte die Errichtung großer, öffentlicher Opernhäuser. Geleitet von eigenen Unternehmern (impresarii), welche die Leidenschaft des Publikums und die Talente der Künstler für ihre gewinnsüchtigen Zwecke zu benutzen suchten, kamen in allen italiänischen Städten zu bestimmten Zeiten Opernvorstellungen zu Stande, und angezogen von der lockenden Aussicht auf Ehre, Ruhm und Reichthum drängten sich von allen Seiten die ausgezeichnetsten Talente herbei, bereit ihre Kräfte der Oper zuzuwenden. Außer Monteverde schrieben jetzt ein Manelli, Ferrari, Cavalli, Cesti u. A. für die Bühne und bald hatte jede, nur einigermassen bedeutende Stadt Italiens ihr Opernhaus, ihre Operndichter und Compositeur's. Die Theater wetteiferten, ein neues Werk dieses oder jenes berühmten Meisters zuerst aufführen zu können und nur beiläufig, um einen Begriff von der Regsamkeit in dieser Richtung zu geben, mag erwähnt werden, daß in Venedig allein vom Jahre 1637 — 1700 357 Opern von 40 Componisten aufgeführt, für Bologna aber 1641 — 1700 über 30 Tonsetzer als thätig gewesen sich verzeichnet finden.[17]) —

Da wir den weitern Verlauf der Ausbildung und Schicksale des italiänischen „drama per musica“ gelegentlich der Geschichte unserer Münchener Oper näher kennen lernen, so wenden wir uns zunächst zur Betrachtung der Stellung und Verhältnisse des eigentlich wichtigsten Bestandtheiles der italienischen Oper: zu den Sängern.

III.

Die Mißachtung, welche von den frühesten Zeiten bis noch auf J. J. Rousseau herab allen Individuen, die sich der Bühne gewidmet hatten, zu Theil wurde, ist eine bekannte Sache. Ein alter Autor aus dem 16. Jahrhundert läßt sich hierüber folgendermassen vernehmen:[18])

„Nicht die geringste Ursach, warum die Jugend in die Unzucht und Geilheit gerathet, sind die Komödien, Spektakel und Schau=

17) Man sehe Marpurg Beiträge II. d. 425 ff. — Le glorie della poesia e della Musica. Venezia 12°. s. a.

18) Hormayr, Taschenb. pro 1843 p. 190 f.

spiele, welche an etlichen Orten an den fürstlichen Höfen der Mächtigen, oder in den öffentlich dazu bestimmten Häusern gehalten werden, welches aber um so viel ärgerlicher und böser ist, als um viel ärger und gottloser da sind jene Personen, die solche comedias und Schauspiele halten. Denn sie sind gemeinlich eitle, lüderliche, verschlagene, arglistige, unverschämte und gottlose Leute, ja was mehr ist, man findet unter ihnen Landesverwiesene, Ehrvergessene, Landstürzer, Zigeuner und arge Ketzer. Die Schauspielerinen oder Comödiantischen Weiber, weil sie gemeinlich schön und geil sind und ihre Ehrbarkeit allbereits verkauft ist, pflegen mit den Sitten, Geberden und Bewegnussen des ganzen Leibes, und mit der zarten, süßen und lieblichen Stimme und mit den zierlichen Leibeskleidern wie die Sirenen die Menschen zu bezaubern und zu verändern in bestias und unvernünfftige Thiere. Sie bewegen die Sinne, sie erweichen die Affekte, sie locken den Kitzel der Geilheit, sie vertreiben die Billigkeit, sie extorquiren die Bewilligung (?) und verunreinigen das Gewissen der Frauen."

Solche und ähnliche bis auf die neuere Zeit herabreichende schlimme Ansichten vom Stande der Schauspieler traten merkwürdiger Weise in den Hintergrund, sobald es sich um Opernsänger handelte. Hier machte die sonst Allem, was mit der Schaubühne zusammenhing, nur zu freiwillig gespendete Verachtung einer gewissen Rücksicht Platz. Man betrachtete den Opernsänger als Künstler und behandelte ihn in der Regel als solchen. Schon die im Vergleich zu dem niedrigen, oft mehr als erbärmlichen Tagelohn des Schauspielers wahrhaft kaiserlichen Gagen der Sänger sicherten diese vor der Hauptursache, welche jener Mißachtung des Schauspielerstandes zu Grunde lag: vor einer armseligen, bettelhaften äußern Existenz und der Nimbus der Kunst öffnete dem Sänger die Thüren der Fürsten, Reichen und Vornehmen, welche man den „Komödianten" vor der Nase zuschlug. Deßhalb erlaubte auch der in solchen Dingen sonst gewiß rigoröse Louis XIV. den Edelleuten seines Hofes die Theilnahme an Opernaufführungen. „Da die Opern von den Komödien gänzlich unterschieden seien, und die französischen Singspiele auf den Fuß der italiänischen eingerichtet werden sollten, in welcher die Edelleute ohne Nachtheil ihres Adels sängen, also könnten auch in der französischen Oper alle Cavaliere und Damen, welche wollen, ihrer Titel, Vorrechte, Würden und Bedienungen unbeschadet singen und sich öffentlich hören lassen." [19])

19) Marpurg, Beiträge I. 187.

Diese Auffassung von der höhern Würde, der ungleich bedeutenderen künstlerischen Stellung, die der Sänger vor dem Schauspieler voraus hat, findet man noch in unseren Tagen; zum Troste der Schauspieler will ich jedoch beifügen, daß die erwähnten Bevorzugungen doch nicht allenthalben als schützendes Palliativ vor Mißachtung und Angriffen, die auch den Sängern zu Theil wurden, sich erwiesen. Im 17. Kap. seines Buches: „de incertitudine et vanitate scientiarum“ gibt Agrippa von Nettesheim seine Meinung über die Musiker im Allgemeinen dahin ab, „daß nach allseitiger Erfahrung sich nur niederträchtige Leute, die eine lüderliche Natur hätten, mit Musik beschäftigen. — Nichts sei mehr zu meiden, als Sänger und Pfeifer; kurz alle Musiker seien Müssiggänger und Possenreißer u. s. w.“ — Vor einem forum, dem der Kirche fanden überdieß weder Sänger noch Schauspieler Gnade; hier wurden sie völlig gleich und ohne weitere Ausscheidung als Auswürflinge und Parias behandelt; die leidenschaftliche Vorliebe, welche die Römer und überhaupt die Italiäner für den Besuch der Opernhäuser an den Tag legten, gab dem Clerus Veranlassung zu entschiedener Mißbilligung dieser Lust an solchem rein sinnlichen Vergnügen.

„Man hat einige Opera gehalten, daran die Zuschauer sehr „vergnügt worden, doch ist kein einziger Cardinal dabei erschienen, „weilen der Papst nit gerne sieht, daß sie oder andere Geistlich„keit sich bei solchen Eitelkeiten und Comödien finden lassen.[20]) —

Im Jahre 1695 erließ auch der Bischof von Arras ein scharfes Mandat gegen die überhandnehmende Lust an Comödien,[21]) im Jahre 1697 befahl Innocenz XII., erzürnt über den Alles hintansetzenden Eifer, mit welchem die Römer den Opernvorstellungen zuliefen, das große Operntheater abzubrechen. Ein Jahr später ließ er abermals alle Comödien verbieten mit dem Bedeuten, daß man wegen des herannahenden großen Jubeljahres mehr auf Andachten, als derlei Ergötzlichkeiten bedacht sein solle. „Als ihm aber ein Supplik ohne Unterschrift zu handen gekommen mit dem Inhalte, daß man die abgeschafften Opern und Comödien wieder erlauben möchte, weil die Polen, welche die verwittw. Königin mitgebracht, daran groß Beliebung trügen, so hat er sich sehr darüber entrüstet und dem Card. Spada alsbald befohlen, der soll den Operisten Copranica anhalten, damit er innerhalb 3 Tagen alle seine Musikanten abschaffe, widri-

---

20) Rel. Merc. 1680. 3. März.

21) Theatr. Europ, XIV., 866.

genfalls soll sein Theatrum niedergerissen werden, welches zwar bei vielen Wohlgesinnten gute Approbition gefunden, denen aber, so in dergleichen Dingen Gewinn oder Lust gesucht, ganz verdrießlich gewesen, deren einige daher auch sich unterstanden, vermittelst eines lat. Distichi, so hin und wieder in den päpstlichen Zimmern gefunden worden, dem Papst gegen den letzten Dezember den Tod anzukündigen.“ [22])

In den Verdammungsurtheilen gegen die „Komödien und Musikanten“ waren die Geistlichen aller christlichen Religionsgenossenschaften völlig übereinstimmend; ja einzelne protestant. Seelenhirten übertrafen in wilder persönlicher Wuth gegen Alles, was mit der Bühne zusammenhing, weitaus die meist auf allgemeine Verbote und Warnungen sich beschränkenden Maßnahmen des katholischen Clerus.[23])

Ein Beispiel, daß auch jüdische Geistliche die allgemeine Abneigung des christlichen Clerus gegen die Bühnenthätigkeit ihrer Religionsgenossen theilten, liegt bei dem Sänger Leoni vor. Er war im Jahre 1777 als der beste Sänger Londons anerkannt, ward aber aus der Synagoge verstoßen, weil er in Händels „Messias“ mitgesungen und an einem Sonnabend auf der Bühne sang. [24])

Besonders scharf aber ward den Frauenzimmern alle Betheiligung am Theater untersagt. Schon der Besuch des Theaters wurde ihnen als Frevel angerechnet; als unerhörte Frechheit und als Beweis grenzenloser Unsittlichkeit ward aber die aktive Betheiligung einer Dame bei einer theatralischen Vorstellung angesehen. Schon Innozenz XI. hatte im Jahre 1686 den Frauen das öffentliche Auftreten auf Theatern untersagt. Clemens XI. erneuerte dies Verbot 1703 mit dem verschärfenden Zusatze, daß keine Weibsperson bei hoher Strafe Musik aus Vorsatz lernen solle, um sich als Sängerin gebrauchen zu lassen: „denn man wisse wohl, daß eine Schönheit, welche auf dem Theater singen und dennoch ihre Keuschheit bewahren

---

22) Theatr. Europ. XV., 506.

23) cf. O. Lindner: Die erste stehende deutsche Oper p. 19 ff. Devrient Geschichte d. deutsch. Schauspielkunst I., 269; II., 138, 312.

24) Forkel: Mus. krit. Biblioth. II., 389. — Dagegen berichtet E. Devrient: „Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst“ III. p. 115, daß in Amsterdam und im Haag sich Ende vor. Jahrhunderts eine ganz aus deutschen Juden bestehende Operngesellschaft lange Zeit gehalten habe, und von ihren jüd. Glaubensgenossen sehr unterstützt wurde.

wolle, nichts anderes thue, als wenn man in die Tiber springen und doch die Füße nicht naß machen wolle." [25])

Diese strengen Verbote jeder Betheiligung von Frauenspersonen am Cultus des Theaters und der Musik, welche wenigstens im Kirchenstaate mit Strenge aufrecht erhalten wurden, führen uns zur Betrachtung einer für die Musikgeschichte im Allgemeinen, noch mehr aber für die Geschichte der Oper höchst bedeutsamen Einrichtung: des Gebrauches der Castraten. Ohne auf Ammianus Marcellinus zurückzugehen, welcher lib. 14, 6 die Königin Semiramis als Erfinderin der Knabencastration bezeichnet, — ohne die je nach Zeit und Umständen verschiedenen Zwecke um derentwillen die grausame und entwürdigende Operation der Entmannung in Uebung kam, besonders hervorzuheben, beschäftigt hier uns lediglich die Betrachtung des Einflusses, den jene verstümmelten Halbmenschen im Gebiete der Musik, insbesondere der dramatischen Musik zu üben berufen waren. Die Einführung der Castraten im christlichen Abendlande hängt mit der Ausbildung der Kirchenmusik in Italien zusammen. Dort war es den Frauen nicht gestattet, in Kirchen zu singen, weßhalb die Sopran- und Altstimmen der stark besetzten Kirchenchöre von Knaben gesungen werden mußten. Um sich aber die Fortdauer solcher, besonders schöner Knabenstimmen zu sichern, verfiel man auf Vornahme jener Operation. Gewöhnlich wird die Einführung des Castratengesanges in der päpstlichen Kapelle auf den Anfang des 17. Jahrhunderts gesetzt und zwar unter Beruf auf eine Stelle in des Andr. Adami di Bolsena seltenem und merkwürdigen Werke: „Osservationi per ben regolare il Coro della capella Pontifica" 1711. 4°, woselbst p. 189 es von dem berühmten Girol. Rossini heißt: „questo fù il primo Soprano d'Italia." — Allein abgesehen von dem Umstande, daß die besagte Stelle Adami's, welcher auch eines Streites erwähnt, den Rossini bei seinem Eintritte in die päpstliche Kapelle mit den längst dort eingebürgerten spanischen „Soprani" zu bestehen hatte, abgesehen also, daß diese Stelle weiter nichts besagt, als Rossini sei der erste castrirte Italiäner gewesen, was selbstverständlich die längere oder kürzere Zeit vorher bestandene Uebung, Nichtitaliäner als Gesangscastraten aufzunehmen keineswegs ausschließt; [26]) — ein in München bereits im Jahre 1564 stattgehabter Vorfall beweist, daß geraume Zeit vor

25) Eur. Fama XIII., 11.

26) Uebrigens bemerkt Adami am Ende seiner einem alten Manuscr. des Liberati entnommenen Erzählung: „Credo ogn' une, quelle più gli piace."

dem 17. Jahrhundert der Gebrauch castrirter Knaben für kirchlich-musikalische Zwecke in Rom stattgefunden haben müsse.[27])

Im Jahre 1564 verbreitete sich das Gerücht, die Jesuiten in München hätten mehrere der ihnen anvertraut gewesenen Schüler castrirt und dann nach Rom geschickt. Der Lärm war von Neuburg, der Residenz des bekanntlich streng protestantischen Pfalzgrafen Wolfgang ausgegangen, wohin einer dieser angeblich castrirten Knaben sich geflüchtet, und die Sache mitgetheilt haben sollte. — Herzog Albert V. ließ den Knaben nach München bringen und den Fall, welcher bereits in einer Druckschrift besprochen worden war und allgemein Aufsehen erregt hatte, durch eine besondere Commission untersuchen. — Anfänglich blieb, wie es in der an Pfalzgrafen Wolfgang unterm 22. Juni 1565 erstatteten Relation heißt, der Knabe darauf stehen, „wie Jme und den andern seiner fünf Gesellen solch' schaden verwichenen Jars amb St. Veitstage von einem der hiesigen Collegy-Diener auff vorgende Ueberfüllung gar starkhen lieblichen Weins im Gewölb an der Kirche zugefügt, wie er auch darauff in die 5 Wochen im Thorstübel verhalten und durch den Diener allein mit ein schlechten salben und Pflaster geheilt worden; volgends er von den Jesuiten, damit er nicht auch, wie die andern nach Rhom verschickt würde entloffen." — Die Jesuiten bezeichneten den Knaben als einen lügenhaften liederlichen Kerl, den sie wegen seiner Streiche aus ihrer Schule gejagt hätten. Der Knabe widerrief zuletzt seine Aussagen und der Ausspruch der zur Inspektion abgeordneten Leibärzte ging dahin: daß, „nachdem sie den Khnaben nach aller Nothturft besichtigt und gegriffen, ihn auch unangetastet und ungeschnitten gefunden," — womit der Handel ein Ende hatte. Die Jesuiten erhielten zu ihrer Vertheidigung, besonders „gegen die in Truckh erschienene calumnioß und lesterschrift" eine offizielle Mittheilung des Resultates der angeordneten Untersuchung. — Der fünf übrigen Knaben ist nicht weiter erwähnt. — Man mag nun über den Ausgang dieser Sache denken wie man will — sie liefert, glaube ich, genügenden Beweis, daß im Jahre 1564 der Gebrauch castrirter Knaben eine bekannte Sache gewesen sein muß. —

Dreißig Jahre später hatte auch die Münchener Hofkapelle ihre Castraten: „Item hanuß landtschieber der Castrirten Bueben Auffseher, umb wegen 6 Bueben jeden Tag für ir aine liefer geldt 5 kr. und für daß er mit inen Mühe hatt 40 fl. jährlich" heißt es in einer

27) Die nachfolgende Darstellung nach noch unedirten Akten des k. Reichsarchives.

Hofrechnung vom Jahre 1593 [28]) und seitdem finden sich in den Akten fortwährend Kapellcastraten, meist deutsche Namen verzeichnet, bis endlich mit Einführung der italiänischen Oper die „Wälschen" glücklicherweise in dieser Beziehung die Deutschen verdrängten. Die Hauptursache der in's Unglaubliche sich mehrenden Anzahl der Castraten war die Aufnahme und Ausbreitung der Oper. Der Mangel an Damen, welche sich entschließen konnten, öffentlich aufzutreten, das schon beregte Verbot der Päpste, wenngleich nur im Kirchenstaate aufrecht erhalten, verwies auf einen Ersatz der doch so nothwendigen Frauenstimmen, welchen man, da Knaben in der Oper völlig unzulässig erschienen, in den Castraten suchte und fand.

In den ersten Zeiten der Münchener Oper waren alle Damenrollen mit italiänischen Castraten besetzt und erst im Jahre 1687 fand ich bei einer aus Venedig berufenen Gesellschaft 4 Frauen verzeichnet.

Aber nicht allein diese aus äußern Umständen entsprungene Nothwendigkeit, sich der Castraten zu bedienen, war es, welche ihre allgemeine Aufnahme begünstigte, — gar bald fand oder wollte man finden, daß Castratenstimmen einen ganz besonderen Zauber übten, und ihr Ton alle Frauenstimmen, an Festigkeit, Stärke, Süssigkeit und Biegsamkeit überträfe. So z. B. urtheilt noch Heinse [29]) und mit ihm viele Andere. Dagegen fand eine andere Parthei, wie schon Doni, Rousseau rc. die Castratenstimmen hart, unangenehm, ohne alle Wärme und Leidenschaft im Vortrage [30]) u. s. w.; es wird aber wohl weder das eine noch andere dieser entgegengesetzten Urtheile so ganz allgemein auf alle Castraten anzuwenden gewesen sein; je nachdem sich gute und schlechte Stimmen, begabte oder nicht begabte Leute unter ihnen fanden — ein Verhältniß, wie wir es bei unsern heutigen nichtcastrirten Sängern ja täglich finden — mußte die Be-

28) Schon abgedruckt in Westenrieders Beiträgen III. p. 111. Der im Jahre 1580 nach Italien und Spanien gesendete Geheimschreiber Wilhelm's V. Anselm Stöckl hatte den Auftrag, nebenbei auch „Kunst- und andere Seltenheiten, auch Kapaunen oder Castraten aufzubringen." Er entledigte sich seines Auftrages zwar zur Zufriedenheit des Herzogs, nicht aber zur Zufriedenheit der Hofkammer, welche mit dem Ankaufe der Kostbarkeiten und den großen, den „Kapaunen" versprochenen Besoldungen gar nicht einverstanden war. (Stumpf Zeitschr. f. B. 1817, 5. Heft p. 257.

29) Heinse, Hildeg. v. Hohenthal.

30) Man sehe auch das Urtheil des Verf. der „**mémoires sur l'Italie**" (Grosley) II., 416.

urtheilung in rein musikalischer Beziehung selbstverständlich eine nach den betreffenden Subjekten verschiedene sein.

Doch sei dem, wie ihm wolle — die Aufnahme der Castraten in die Oper hatte auf deren Entwicklung und Ausbildung den bedeutendsten Einfluß. Ursprünglich meist auf den Vortrag von Frauenrollen beschränkt, erhielten die Castraten in der opera seria alsbald die wichtigsten Rollen der Helden und Liebhaber. Der seiner Mannbarkeit beraubte „primo uomo“ mußte als Mann, als Held, als feuriger Liebhaber auf der Bühne singen und agiren und so gestaltete sich durch solche Unnatur das musikalische Drama, weitab vom Ziele seiner klassische Richtung anstrebenden Schöpfer, zur wahren Carrikatur.

Es war eben das Eigenthümliche und kennzeichnet die Richtung welche die opera seria genommen hatte, daß weder dramatische Wahrheit, noch musikalische Charakteristik verlangt und gesucht wurde, sondern die Hauptaufgabe einer Operndarstellung in Vorführung einer Reihe kunstreicher Gesangstücke, welche durch das Libretto in einen meist nur äußerlichen Zusammenhang gebracht waren, bestand. Die Entwicklung der möglichsten Gesangsvirtuosität war es, was man in der Oper zu hören verlangte, nach diesem Verlangen richteten sich nur allzugefügig die Componisten jener Tage; diesem Geschmacke des hohen und niederen Publikums zu huldigen, war der einzige Weg, Ruhm und — Gold zu erlangen. Die Aussicht auf den schnellen und reichlichen Erwerb des letzteren mag vorzüglich der Grund gewesen sein, weßhalb nicht nur eine Menge junger Leute freiwillig ihre Mannheit zu opfern sich entschlossen, sie war oft genug der Gegenstand der Spekulation pflichtvergessener habgieriger Väter und Vormünder, welche ihre armen Söhne und Mündel gegen deren Willen zum Opfersteine schleppten, ja Grosley, der Verfasser der Mémoires sur l'Italie erzählt,[31]) wie Einer in Genua einen förmlichen Handelsplatz in dieser Beziehung errichtet hatte.

In allen italiänischen Städten bestanden eigene Buden, in welchen die Castration vorgenommen wurde und welche die Ueberschrift trugen: „Qui si castra ad un prezzo ragionèvole.“ Ein Franzose, nur wenig des Italiänischen kundig, hielt eine solche Bude für einen Barbierladen, ward aber von Staunen und Schrecken ergriffen, als er nach seinem Eintritte dort Anstalten zur Operation machen sah. Er entsprang noch rechtzeitig und rief auf der Straße: „Come, birbante, tu voi cavasmi testicoli? Non tengo altri, che questi due, e tu

31) III., 230.

portarmeli via.“ [32]) Erstaunlich erscheint selbst für unsere an hohe Gagen gewöhnten Tage, die Bezahlung, welche solche besonders berühmte Castraten erhielten; Farinelli erhielt für ein Jahr an der Oper in London 2500 Pfd. St. = 30,000 fl., Sinesino 15,000 Pfd. St., Majorano kaufte vom Ertrag seiner Stimme ein Herzogthum und hinterließ seinem Erben 12,000 Dukaten jährliche Revenue, — und doch waren einige Wenige, welche zu Rang und Ansehen auch in der gesellschaftlichen Welt sich emporschwangen, ausgenommen die Castraten (Soprani, auch wohl schlechtweg Musici genannt) ein Gegenstand des Mitleids oder der Verachtung im gesellschaftlichen Leben. Ihre erste Erscheinung in England, Holland und im Norden erregte fast Aufruhr. Man konnte sich nicht an ihre riesenmäßigen Körper, an ihre blaßen Gesichter und an ihre dicken Beine gewöhnen. Am Ende nahm sich das weibliche Geschlecht ihrer an, welches sich an dieser merkwürdigen Zweideutigkeit ergötzte.[33]) Wirklich enthalten gleichzeitige Memoiren und Relationen in letzterer Richtung die scandalösesten Details, welche nur für den nicht überraschend und unwahrscheinlich erscheinen können, der weiß, wie in jener Zeit mit geschlechtlichen Ausschweifungen freche Ostentation getrieben wurde, wie man sich damals in Lascivitäten jeder Art mit viehischem Behagen wälzte.

Die Oper in München zählte unter ihrem Personale eine erkleckliche Anzahl italiänischer Castraten; wir begegnen unter ihnen einer stattlichen Reihe in der Kunstgeschichte hochberühmter Namen, wie Bernacchi, C. Broschi, Carestini, Concialini, Marchesi, Minelli, Rauzzini, Ravanni, u. A.

Schon oben ward bemerkt, wie verschieden die Urtheile über die künstlerischen Leistungen der Castraten auseinander gingen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mehrten sich die Stimmen derer, welche auf gänzliche Abschaffung der Castration unter Beruf auf die Würde des Mannes und die Heiligkeit der Natur drangen. Allein derlei Protestationen hätten so wenig an der Sache zu ändern vermocht, als die Drohung Clemens XIV., Alle mit dem Kirchenbanne zu belegen, welche fernerhin Castraten zu bilden unternähmen. Zunächst

---

32) „Le Brigandage de la Musique italienne;“ der angegebene Name des Verf., J. Jaq. Sonette, ist sicherlich pseudonym; — Man sehe ferner: J. W. v. Archenholtz „England und Italien.“ 5. Bd. p. 170 ff.

33) Forkel: Allgem. Gesch. d. Musik II., 709. — J. Pet. Frank: Med. Polizei I. p. 414 ff.

war es der Umschwung, den die dramatische Musik mit Glucks und Mozart's Werken genommen hatte, welcher das alt-italiänische Opernwesen in seinen Grundfesten erschütterte und somit auch den Weiterbestand der Castraten in Frage stellte. Glucks gigantische Musik zeigte, wie man antike Stoffe behandeln müsse. Sein „Achilles" z. B. von einem Castraten vorgetragen, würde komisch wirken; Mozart's „Don Juan" oder „Almaviva" schließen a priori jeden Gedanken an Castraten aus und so kam endlich ein Mißbrauch, welcher das Jahrhundert, das ihn duldete, ewig schändet, fast zu gleicher Zeit mit den Perücken, den Haarzöpfen und Möpsen — **außer Mode**, ein Umstand, der sicherlich mehr wirkte, jede weitere Nachzucht zu hindern, als die bereits beregte weltliche und kirchliche Opposition, ja mehr vielleicht, als Napoleon's drakonisches Gesetz, welches nach der Einnahme Italiens durch die Franzosen jedes fernere auf Knabencastration abzielende Unternehmen bei Todesstrafe untersagte. —

Zur alt-italiänischen Oper mit ihren mythologischen Ungeheuerlichkeiten, ihrem haarsträubenden, allegorischen Unsinn, ihren Griechen und Römern in Reifröcken, Perücken und Galanteriedegen mag, den Zwang und die Unnatur zu vollenden, die Einrichtung der Castraten völlig gepaßt haben. — Heute wird wohl Niemand in ihr mehr etwas Anderes zu erblicken vermögen, als eine häßliche, widernatürliche und krankhafte, nur in einem Jahrhundert, wie das, unter dem sie gediehen war, mögliche Erscheinung.

Wir lächeln mitleidig über eine Zeit, welche solchen „Scandal" ertragen, sich daran ergötzen, ja ihn schön und herrlich finden wollte.

Aber, unter uns gesagt, wir sollten eigentlich nicht lächeln, sondern bedenken, daß auch in unseren Tagen so Manches beklatscht, bewundert, vergöttert wird, was als Kunst nicht vielmehr, ja sehr oft noch weit weniger Werth hat, als jene ganze Castratenwirthschaft.

IV.

Noch erübrigt zum Schluße, den Blick auf die Art und Weise der Ausbreitung der Oper außerhalb Italien zu wenden. War es wohl auch vorerst nicht das Interesse an der Oper, als einem musikalisch-dramatischen Kunstwerke, was ihr den Weg an die glänzenden Höfe von Paris und Wien, München und Dresden und zuletzt auch nach London bahnte — diese in ihrer Art so ganz neue Erscheinung mußte, wie nicht leicht ein Zweites, in ihrer Vereinigung von Musik, Costümen, Dekorationen, Maschinen und prächtigen Aufzügen so ganz

geschaffen erkannt werden, die Feste der Höfe jener Zeit zu verherrlichen. Wo sie einmal in Aufnahme gekommen war, blieb die Oper fortan der wesentlichste und glänzendste Bestandtheil aller Hoffeste.

Nach Deutschland fand die Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Weg. Auf die deutschen Fürstensitze schon ihrer Kostspieligkeit halber eingeschränkt, blieb sie innerlich und äußerlich auch auf deutscher Erde dem italiänischen Stammlande treu. Italiänische maestri, italiänische Sänger, italiänische Operndichter, mit deutschem Gelde überreich bezahlt, sorgten eifrig vor Einmischung fremder, d. i. deutscher Elemente. Ja, fand sich dann und wann ein talentvolles deutsches Landeskind, sei es als Tondichter oder als Sänger — „fort," hieß es dann, „nach Italien!" — Man war seit Langem so gewohnt, Italien als die hohe Schule der Musik zu betrachten, daß, wer irgend wie als Musiker auf Anerkennung Anspruch machen wollte, sich unbedingt längere Zeit dort umgesehen haben mußte, und wenn es ihm auch nicht anders ging, als dem Hamburger Brockes,[34]) der sehr naiv gesteht: „Ich war auch in Italien, es ist mir aber dort nichts sonderliches begegnet" — wenn auch keinerlei Nutzen und Gewinn aus einem solchen Aufenthalte vorher zu sehen war. — Die Phrase: „Ich war so und so lange in Italien," bildete oft das einzige Mittel, als Musiker ein Unterkommen zu finden[35]), und je besser es etwa dem Einen oder Andern gelungen war, seine ursprüngliche deutsche Natur in wälsche Weisen aufgehen lassen zu können, je mehr Einer dann durch und durch italiänisirt zurückkehrte, desto höher sein Ruhm; wir erinnern an Hasse, Heinichen, Nauman u. A. Nicht als ob wir die Vorzüge und Werth der italiänischen Musik zu geringe anschlügen, oder völlig verkännten — wir bedauern diesen „Paroxismus" nur deßhalb, weil nur sehr wenige Talente mit Bewahrung ihrer Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit den Honig aus dem reichen italiänischen Blüthenschatze zu nehmen verstanden — die Mehrzahl ging in Aneignung der Aeußerlichkeiten, im Haschen nach Erfolgen, in elender Nachahmung und italiänischer Schablonenarbeit zu Grunde.

---

34) Brockes: Autobiogr. herausgegeben von Lappenberg in der Zeitschr. des Ver. für Hamb. Geschichte. II., 183.

35) So rieth auch Churfürst Max III. noch im Sept. 1777 dem um Aufnahme in seine Dienste sollicitirenden Mozart: er solle erst noch nach Italien reisen und sich berühmt machen — „Da haben wir's, — bemerkt Mozart, als er hievon dem Vater Nachricht gab, — die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Wälschlands-Paroxismus."

Im Jahre 1627 hatte Heinrich Schütz in Dresden die „Dafne" des Rinuccini (s. oben), von Opitz ins Deutsche übersetzt, als Oper componirt. Seit dieser Zeit mögen wohl noch manche Versuche, Opern in deutscher Sprache von deutschen Meistern componirt aufzuführen gemacht worden sein. Am bekanntesten, ja man darf sagen wirklich berühmt aber wurde jene Reihe deutscher Opernaufführungen, welche von 1678—1738 in Hamburg statt hatte. Ueber die dabei thätigen Persönlichkeiten und den Einfluß, den jene Zustände in Hamburg hervorriefen, verweise ich auf O. Lindner's Werk „Die erste stehende deutsche Oper," Berlin 1855 8°. „Diese deutsche Oper," sagt der Verfasser p. 149 sehr treffend, „diese deutsche Oper ist in mehrfacher Beziehung eine zu frühzeitige Erscheinung gewesen. Die theologische Opposition, die sie in den ersten Jahren ihres Bestehens anfeindete, verwandelte sich in eine durchgreifende theologische Richtung der deutschen Musik überhaupt, so, daß, was anfangs Hinderniß war, zuletzt als innerstes Wesen zum Vorschein kam — — damit in nächster Verbindung stand der unerquickliche Inhalt, die widerliche Sprache, die Beschaffenheit der gewöhnlichen Texte und die Rohheit des großen Haufens, dem die plumpesten Vergnügungen die besten waren!" doch gilt diese Anschauung wohl nur für das kältere, reflektivere protestantische Norddeutschland. Im Süden unseres Vaterlandes mußte die Entwicklung der deutschen Oper den hier herrschenden äußern Verhältnissen und dem lebhafteren, sorgloseren, aller Lust und Heiterkeit leichter zugänglichen Temperamente seiner Bewohner nach eine wesentlich andere sein. Und somit schließen wir diesen allgemeinen Ueberblick und schreiten zur Beschreibung der Schicksale, welche der Oper am Hofe zu München widerfuhren. —

Erstes Kapitel.

(1654 — 1679.)

Schon im 16. Jahrhundert befand sich in München eine große Anzahl meist bei Hof bediensteter Italiäner. Um denselben den Genuß gottesdienstlicher Vorträge in ihrer Landessprache zu ermöglichen, berief Herzog Wilhelm V. im Jahre 1589 den Jesuiten J. Hieron. Faceretti aus Neapel nach München und räumte den Italiänern die im alten Hof gelegene Kirche zu St. Lorenz ein [1]). Seit Langem traf man unter dem Personale der Hofmusik viele Italiäner; im Jahre 1635 ward Gio. Jac. Porro [2]) aus Wien nach München zur Uebernahme der Kapellmeisterstelle berufen; während noch der große Lassus in gleicher Charge sich mit jährlich 800 fl. hatte begnügen müssen, erhielt Porro, von dessen Leistungen Nichts auf die Nachwelt gelangte, über 1400 fl. jährliche Besoldung. Unter ihm dienten die Castraten Fr. Sandi, Marco Haboni, Marco Gerardi, die Tenore: Giuf. Maffucioni, A. Felice, Girol. Rossi, die Bassisten: Bartol. Pistrini, Girol. Maggi, der Priester und Hofkaplan Giacinto Cornachiolo, welcher zugleich als „Musikus und Diskantisteninformator" fungirte u. A. m. Die Besoldung dieser Italiäner bestand in monatlich 25 bis 30 Thalern per Kopf; außerdem hatten sie freie Tafel bei Hof, freie Wohnung im „Gesandtenhaus" [3]) nebst Holz und Licht, dann erhielt Jeder täglich 2 Maß Wein, der Kapellmeister aber 3 Maß aus dem Hofkeller. Diese Naturalreichnisse wurden aber bald mit Geldbezügen abgelöst; insbesondere fanden die feinen italiänischen Gaumen den Hofwein [4]) ungenießbar — auf deßfallsige wiederholte

---

1) Hist. prov. Soc. Jes. Germ. sup. I, 334.

2) Ich vermochte über die Anticedentien, künstlerischen und persönlichen Verhältnisse Porro's außer der Zeit seiner Berufung von Wien, dem Verzeichnisse der ihm zu verschiedenen Malen reichlichst gewährten Gratificationen und seinem Todesjahre (1656, Spt.) nichts Näheres aufzufinden.

3) Dies „Gesandtenhaus" ist das jetzt Eichthal'sche Palais in der Theatinerstraße. Oberb. Archiv 13. p. 152. nota.

4) Er wird in den Akten als „Oesterreicher" bezeichnet.

Beschwerden ward anstatt des Weines jedem „Musikanten" jährlich 165 fl., dem Kapellmeister 247 fl. 30 kr. verabreicht; statt des freien Tisches erhielt Jeder monatlich 24 fl., statt des Freiquartiers aber 5 Thaler.

Glänzender noch als seither, besonders aber günstig für die Italiäner gestalteten sich die Verhältnisse, als Churfürst Ferdinand Maria sich im Jahre 1652 mit Henriette Adelheid von Savoyen vermählt hatte. Außer zahlreichem Adel und einer Menge Dienerschaft folgten auch viele Musiker der jungen Churfürstin aus der italiänischen Heimath an das Hoflager nach München. Mit ihnen kam eine Reihe von Festen und Lustbarkeiten, wie sie damals am Hofe des „Königs von Cypern" in Uebung gewesen, auch in Bayern's Hauptstadt in Aufnahme. Dort war es herkömmlich, die Geburts- und Namenstage der Mitglieder des herzoglichen Hauses und andere festliche Gelegenheiten durch öffentlich abgehaltene scenisch-dramatische Darstellungen oder Ballete und Turniere zu feiern [5]); diese Sitte ward nun auch in München adoptirt; die Churfürstin, selbst vortrefflich musikalisch gebildet (sie soll eine gute Sängerin gewesen sein und auf der Harfe und Laute meisterhaft gespielt haben [6]), wandte ihre Hauptsorge musikalisch-dramatischen Darstellungen zu — ihr dankt München die Einführung der Oper. Bereits am 12. Februar 1654 kam das erste drama per musica auf dem damals im Herkulessaale der churfürstlichen Residenz errichteten Theater zur Aufführung. Es hieß: La Ninfa ritrosa. Der im Manuscripte auf der k. Staatsbibliothek aufbewahrte italiänische Text scheint den Schriftzügen, sowie mehreren von gleicher Hand beigefügten Correkturen nach, das Originalexemplar des nicht zu ermittelnden Verfassers zu sein [7]). Eben so wenig ist der Componist dieser Oper ausfindig zu machen. Außer besagter italiänischer Handschrift liegt eine in 4° gedruckte, mit 3 großen Scenen, der Oper vorstellenden Kupferstichen versehene deutsche Erklärung des Inhaltes vor, unter dem Titel: „Ninfa ritrosa, das ist ein Pastoral- oder poetisch Hirten-Gedicht, so in der chur-

---

5) Menetrier: Represent. en musique enthält p. 319—330 ein Verzeichniß der am Savoyer Hof von 1609—1662 aufgeführten Opern, Ballets, Turniere 2c.; einen Auszug trifft man in Marpurg's Beitr. IV, 313 ff.

6) Mémoires de Grammont II, 83 (ed. Amsterd. 1717).

7) Alacci erwähnt einer im Jahre 1651 in Ancona gedruckten favola pastorale „Ninfa ritrosa" und bezeichnet den C. Pietro Bonarelli als deren Verfasser. Ich habe das Buch, welches mir zur Vergleichung des Textes sehr erwünscht gewesen wäre, nicht auftreiben können.

fürstlichen Residenz zu München in Musica repräsentirt worden. Den 12. Februarii anno 1654." Die Oper zerfällt in 3 Akte, welchen ein „Prolog" vorgeht. In letzterem erscheinen: „La Pace", „Il fiume Isra" „Amore".

Der „Friede," auf einem Regenbogen in der Luft sitzend, erzählt in einer langen „Aria" von seiner großen Macht und seinen Tugenden, die aber von der Mehrzahl der Sterblichen nicht sonderlich beachtet würden; er habe deßhalb beschlossen, fortan sich für immer beim churfürstlichen Hause Baiern niederzulassen, citirt sofort die „Isar" und eröffnet dieser, welche sich mit „freudigem Staunen" aus den Fluthen erhebt: „von nun an sollen alle Verliebten in Freude und Genuß leben; besonders solle sie auf eine Nimfe „Lilla" vigiliren und bewirken, daß diese das gegen die Liebe im Allgemeinen gefaßte Mißtrauen ablege, er werde zu diesem Zwecke den Gott „Amor" bearbeiten." Nach Absingung dieser sinnigen Phrasen beginnt die Isar „sich mit einem annemblichen Gesang hören zu lassen, durch welchen alle verliebte Hertzen zur Lieb animirt werden" und versinkt dann wieder ins Wasser. Nun kömmt „Amor von Weitem in der Luft fliegend" und „läßt den lieblichen Klang seiner Stimm' mit einer schönen Aria erschallen, begibt sich dann auf den Erdboden den zufählen der Lieb beystand zu leisten."

Die nun folgende eigentliche Handlung steht an Wortschwall und Langweiligkeit ihren zahlreichen Geschwistern früherer und späterer Zeit in keiner Beziehung nach[8]). Sonst ist das Buch von musikkundiger Hand, mit geschickter Berechnung für die gehörige Entfaltung des musikalischen Theiles angelegt. Arien und Duetten wechseln mit größeren Ensemblestücken und ist besonders die 4. Scene des 1. Aktes (Terzett mit Chor) als eine für die damalige Zeit vortrefflich angelegte Numer zu betrachten. Auch komische Situationen sind nicht vergessen. Die später in der opera buffa lange Zeit beliebte Manier, Thierstimmen nachzuahmen, oder durch schon im Buche vorgeschriebene Wiederholung einzelner Laute, eine musikalisch-komische Wirkung zu erzielen, findet sich hier mehrfach angewendet. Selbst Terpsychore wird, freilich bei den Haaren, hereingezogen, indem der

---

8) Der Inhalt der Handlung dreht sich um die Ninfa „Lilla", welche blos der Natur zugethan, und alle Liebe hassend, die Werbung des Hirten „Filidauro" zurückweist; in Folge ihrer Weigerung von Amarisca, einer Zauberin, in eine Rasende verwandelt, endlich aber aus Erbarmen von ihr wieder kurirt, hat sie sich jetzt eines Bessern besonnen und heirathet den Filidauro.

Dichter die tobsüchtig gewordene Ninfa Lilla tanzen läßt! Zum Schluß, wenn die Widerspenstige gezähmt ist, fällt der Chor der Nimfen und Hirten mit Glückwünschen ein und Amor verabschiedet „in der Luft schwebend," eine „Aria" voll guter Lehren singend, die Zuschauer.

Derlei Schäferspiele sind seit Guarini's „pastor fido" ein stehender Artikel für musikalisch=dramatische Darstellungen geworden; wie wir bereits in der Einleitung sahen, hatten auch die allerersten Versuche im „stilo rappresentativo" mit solchen Schäferspielen stattgefunden, und eine Unzahl von Opern hatte noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts derlei Schäferscenen zum Inhalte. Insoferne unter der äußern Hülle des einfachen, unverdorbenen Hirtenlebens, der Schilderung rein menschlicher Zustände und Leidenschaften, sich nicht selten die üppigsten Scenen und Bilder verbargen und den Darstellern solcher Hirtenrollen die Steigerung zu den glühendsten Affekten, zärtlichen Küssen und sinnreizenden Pantomimen völlig freistand, auch der an sich einfache Gegenstand sicherlich oft genug in der angedeuteten Weise outrirt wurde — insoferne wird die Beliebtheit solcher Schäfereien zu jener Zeit erklärlich. —

Wahrscheinlich zur Carnevalszeit, wie die „Ninfa ritrosa" ward ebenfalls im Jahre 1654 [9]) und wiederum im Herkulessaale ein großes Ballet mit Gesängen aufgeführt, und zwar unter folgendem Titel:

„Le Pompe di Cipro, introduttione per balletti, composta da Carlo Macchiati, L'anno 1654."

Ob dieser C. Macchiati Text und Musik zusammen, oder nur eines oder das andere geliefert habe, konnte ich nicht ermitteln. Er war im Jahre 1652, wahrscheinlich im Gefolge der Churfürstin, nach München gekommen, hier als Hofmusikus mit 993 fl. Gehalt engagirt worden, ward aber bereits nach Abfluß des 1. Quartals des Jahres 1654 „abgedankt." Ueber seine weitern Verhältnisse war Nichts aufzufinden. Von der Musik fand ich keine Spur mehr. Was nun die Vorstellung selbst betrifft, so hob sich nach einer Instrumentaleinleitung [10]) der Vorhang und erschien auf der „die Insel Cypern" [11]) vorstellenden Bühne „Fama," begleitet von vier persischen reich gekleideten Damen, stieß in eine silberne Trompete und begann in einer großen Aria sich vorstellig zu machen, worauf die Perserinnen

9) Das gedruckte ital. Textbuch enthält lediglich die Jahreszahl 1654.

10) „Melodia di varii stromenti."

11) Man erinnere sich, daß der Herzog von Savoyen den Titel: „König von Cypern" führte.

das erste Ballet begannen. Nur adelige Damen waren beim Tanze betheiligt, und zwar in dieser Quadrille: Die Gräfin Mar. Kath. Sultz, die Marchese Palavicini, die Freiin Kath. v. Closen, und die Baronin Maria Rothafft.

Nach Beendigung ihrer Tänze, traten die Perserinen ab und auf einem Nachen kam „Fortuna" in Begleitung von vier Egyptierinen herangerudert. Auch sie forderte ihre Gefährtinen auf, ihre Tanzkunst zu zeigen. Das zweite Ballet ward sonach ausgeführt von Freiin Renate von Stubenberg, Gräfin Maria Fugger, Gräfin Isabella Tattenbach und Freiin Maria von Haunsperg.

Nun kam aber „Amor" persönlich auf einem Wagen in Begleitung von fünf cyprischen Damen angefahren; Fama, Fortuna und Amor streiten sich nun in einem Terzette um ihre gegenseitigen Vorzüge und jene ihrer Damen; das Resultat dieser Debatten wird durch den nun beginnenden Tanz der Gefährtinen Amor's zweifellos zu Gunsten dieser letztern ausfallen, denn die schönsten Damen des Hofs waren in dieser Gruppe vereint, an der Spitze stand die Churfürstin Henriette Adelheid, mit ihr tanzten: die Gräfin Adele Osasca, Gräfin Kath. Broglia, Gräfin Christ. Gromis und Gräfin Adele Asinari. Wirklich geben Fama und Fortuna sammt ihren Gefährten sich überwunden, und vereinigen sich mit Amor's Gruppe zu einem Ensembletanz, welcher die Vorstellung schließt. Derartige Produktionen mit Musik und Tanz kamen nun öfters, bald als „Torneo" bald als „introduttione per il balletto," vor, wobei meist der ganze Olymp auf der Scene agirte. Die Hauptdarsteller waren stets Personen aus dem höchsten Adel, und wurde hiebei ein Reichthum an Costümen, eine Pracht in Decorationen und Maschinen ꝛc. entwickelt, welche ins Unglaubliche geht. Wie im „Pompe di Cipro" der Dichter den Titel mit Bezug auf die Churfürstin, welche als geborne savoy'sche Prinzessin den Namen einer „Königstochter von Cypern" führte, gewählt hatte, so ward überhaupt in allen derartigen Vorstellungen, auch in den Opernprologen von den Librettisten Gelegenheit genommen, dem Texte eine möglichst handgreifliche Beziehung auf die Tugenden und Vorzüge der fürstlichen Familienmitglieder zu geben und die höchsten Herrschaften mit Schmeicheleien förmlich zu überschütten. — Am 15. Februar 1654 kam auch ein Waffenspiel mit scenisch-musikalischer Einleitung unter dem Titel „Mercurio e Marte discordi" zur Aufführung, in welche Soli und Chöre eingeflochten sind; indeß gelang es mir nicht, über den Dichter oder Componisten Näheres zu eruiren.

Im Jahre 1655 fanden keine Vorstellungen statt. Dagegen sind

in den Hofamtszahlrechnungen pro 1656 Ausgaben für „gehaltene Comödie, Ballet, und Ritterspiel" verzeichnet, ohne daß es mir bis jetzt glückte, von einer dieser Vorstellungen auch nur den Namen aufzufinden. In diesem Jahre ward neben Porro ein Vicekapellmeister in der Person des Johann Kaspar Kerl [12]) berufen.

Das Ernennungspatent datirt vom 22. Februar 1656. Nach dem im Sept. d. Jhrs. erfolgten Ableben Porro's wurde Kerl unterm 20. Sept. „für ainen wörkhlichen Kapellmaister mit jährl. 1180 fl. Sold und 243 fl. Weingeld angeschafft." Die Lebensumstände dieses seinerzeit als Componist, insbesondere aber als Orgelspieler hochgefeierten Meisters sind bisher von allen Biographen mehr oder weniger ungenau geschildert worden. Ich bin in der Lage, aus archivalischen Dokumenten über einzelne Vorkommnisse im Leben dieses Tonsetzers neue und authentische Nachrichten bringen zu können; vielleicht, daß im Laufe der Zeit auch anderweitige, noch nicht genügend erhellte Punkte vollends klar eruirt werden. Nach den gewöhnlichen Angaben soll er um 1625 in Obersachsen geboren sein; wir werden aber später sehen, daß vielmehr die Jahreszahl 1628 als die seines Geburtsjahres angenommen werden muß; auch ist der Geburtsort meiner Meinung nach nicht in Obersachsen, sondern im oberbayer. Flecken Gaimersheim bei Ingolstadt zu suchen, woselbst auch ein Bruder oder Vetter, der spätere Augustinerprovinzial Prosper Cherle nach Kobolt's Angabe (bayer. Gelehrtenlexikon p. 126) geboren war. Meine Schritte, durch die Pfarrbücher von Gaimersheim sicheren Aufschluß zu erhalten, blieben erfolglos, da nach gefälliger Mittheilung des k. Pfarramtes Gaimersheim das dortige Pfarrarchiv im Jahre 1712 durch einen Brand zerstört wurde. Kerl soll sehr jung nach Wien gekommen, unter dem kais. Kapellmeister Valentini [13]) dortselbst seine contrapunkt. Studien gemacht haben und hierauf um 1645 oder 1649 nach Rom geschickt worden sein, um sich unter Leitung Carissimi's [14]) weiter auszubilden. Nach Deutschland zurückgekehrt, zeigte er sich als eminenter Orgelspieler und einziger Rivale des berühmten Froberger, [15])

12) Man findet diesen Namen als Kerl, Cherlle, Kherl, Kerll geschrieben. Der Meister selbst scheint sich an keine bestimmte Schreibweise seines Namens gehalten zu haben, denn in zwei mir vorliegenden Briefen unterzeichnet er sich einmal Gio. Kasp. Kerll — ein andermal aber Cherll.

13) Es könnte dies wohl nur Giov. Valentini gewesen sein, welcher indeß schon 1630 in Wien gestorben sein soll.

14) Ueber Carissimi siehe weiter unten.

15) Geb. 1637 in Halle, ebenso berühmt durch seine Virtuosität als Organist, wie durch seine abenteuerlichen Lebensschicksale; er starb Ende des 17. Jahrhunderts in Mainz.

welcher wie er Schüler des Girol. Frescobaldi [16]) in Rom gewesen war.

Im Jahre 1658 soll Kerl zur Krönung Kaisers Leopold nach Frankfurt gezogen und dort auf Empfehlung des kais. Vice-Kapellmeisters J. Heinrich Schmelzer [17]) es dahin gebracht haben, sich vor dem Kaiser und den übrigen hohen Herrschaften als Organist hören lassen zu dürfen; wobei er solchen Erfolg errungen habe, daß ihm der Kaiser sofort ein Adelsdiplom ausgefertigt, die Churfürsten von der Pfalz und von Bayern sich um seinen Besitz gestritten, Kerl aber sich für den Churfürsten von Bayern entschieden hätte. Möglich, daß Kerl sich im Gefolge des Churfürsten von Bayern nach Frankfurt zur Kaiserkrönung begab; möglich, daß er dort in der besagten Weise Orgel spielte und Lorbeeren errang — unwahr aber ist die Erzählung, soweit sie Kerl als einen dienst- und brodlosen Mann nach Frankfurt ziehen läßt; unwahr ist die behauptete Vermittlung Schmelzers, unwahr ist das Vorbringen, die Churfürsten von Bayern und Pfalz hätten sich um seinen Besitz gestritten, und Kerl habe sich für München entschieden — denn, wie schon erwähnt, seit 22. Februar 1656, also 2 volle Jahre vor jener Kaiserkrönung war Kerl bereits in churfürstl. bayer. wohlbezahlten Diensten. Ebenso erlaube ich mir, die behauptete Verleihung des Adelsdiplomes durch den Kaiser in Zweifel zu ziehen, da einmal in den zahlreichen amtlichen Ausfertigungen niemals dem Namen Kerl's das „von" oder „de" beigesetzt ist, zum andern Kerl sich selbst nie mit einem auf einen verliehenen Adel hindeutenden Prädikate unterzeichnete: endlich das Todtenbuch der Augustiner, welches die Titel und Chargen des Meisters ausführlich aufzählt, ebenfalls Nichts enthält, was auf die angebliche Nobilitirung hindeutet. — Dagegen ward Kerl im Jahre 1659 zum churfürstlichen Rathe ernannt. Nach Lipowsky „Ferd. Maria" p. 236 wäre diese Verleihung der Rathswürde nur deßhalb erfolgt, um ihm mehr Achtung den ihn anfeindenden Italiänern gegenüber zu verschaffen — allein, wie aus einer Eingabe Kerl's vom Jahre 1659 sine dato erhellt, war dieser Rathstitel bei allen vorigen bayer. Kapellmeistern üblich gewesen. [18])

---

16) Girolamo Frescobaldi geb. 1591 in Ferrara, seit 1627 Organist bei St. Peter in Rom. † ?

17) Schmelzer Joh. Heinr. seit 1658 Kapellmeister in Wien, gest. um 1696.

18) „Euer Kurf. Durchl. haben vor diesem dero wirklichen Kapellmeistern jeder zeith auch den Rhatstitel gnäd. zu conferiren pflegen — also bitte ich, mich meinen

Auch sonst erfreute sich Kerl, wie eine Reihe ihm verliehener Gratificationen beweist, des Wohlwollens seines churfürstl. Herrn. Unterm 17. Mai 1668 ward ihm „in Anbetracht seiner fleißig und mühesam gelaisteten Dienst die besondere Gnad gethan und verwilligt, daß demselben beim Lehenhof von den künftig allda eingehenden Gefällen ein Brief per 6000 fl. erkauft und eingehändigt werde." —

Von einer anderweitigen Schenkung, nemlich der eines Hauses an der Fürstenfeldergasse, welches er für Composition der Oper „Atalanta" vom Churfürsten im Jahre 1667 erhalten haben soll,[19]) fand ich in den mir vorliegenden Archivalien auch nicht eine Andeutung. Kerl scheint ein schlechter Haushalter gewesen zu sein. Trotz seines für die damaligen Zeiten bedeutenden Gehaltes, trotz namhafter zu verschiedenen Zeiten erhaltener Gratificationen und Unterstützungen befand er sich in steter Geldverlegenheit, so, daß er sogar bei seinem Schüler, dem nachmals berühmten A. Steffani 150 fl. Schulden zu contrahiren sich genöthigt sah und deßhalb eingeklagt wurde. Diese Verhältnisse, sowie die wahrscheinlichen Zerwürfnisse mit den Italiänern[20]) mochten vereint dazu beigetragen haben, seine Stellung in München unhaltbar zu machen. Noch bis Ende des Jahres 1673 fungirte er als Kapellmeister. Seit 15. April 1674 finden wir seinen Nachfolger Ercole Bernabei in den Amtsrechnungen verzeichnet. Vor seiner Abreise soll sich Kerl an den Italiänern dadurch gerächt haben, daß er für 2 Castraten ein Duett voll so bizarrer und schwieriger Intonationen schrieb, daß die Sänger bei der Aufführung entschieden falsch singen mußten und ausgelacht wurden. Von München aus soll er sich nach Wien begeben haben und im Jahre 1677 dort Organist bei St. Stefan gewesen sein; — Einige lassen ihn im Jahre 1690 daselbst sterben und begraben sein; so z. B. noch der Münchener Lipowsky. Gerber in seinem „Neuen Tonkünstlerlexikon" aber berichtet, Kerl sei in München gestorben und beschreibt dessen in der Augustinerkirche gelegenes Grabmal.[21])

---

antecessoribus gleich zu halten und den Rhatstitel anschaffen zu lassen." — Der Rathstitel blieb für alle Kapellmeister bis auf Bernasconi herab in Uebung.

19) Lipowsky Urgesch. v. München II. p. 332. Eos. Jahrg. 1828 p. 809. —

20) Ich konnte in dieser Beziehung keine authentischen Aufschlüsse erhalten. Indirekt läßt sich aus der Fassung des Bestallungsdekretes seines Nachfolgers Erc. Bernabei auf stattgehabte Reibungen zwischen dem früheren Vorstande und seinen untergebenen Musikern schließen. (Siehe unten.)

21) „Der Grabstein von Marmor enthält auf der rechten und linken Seite 3 Choralnoten und darunter das Wort „seni" eingehauen; es habe dies auf sein hohes Alter Bezug." (Die Grabschrift selbst scheint Gerber jedoch nicht gekannt zu haben.)

Durch die Güte des k. Bibliothekars und Conservators der musik. Abtheilung der k. Staatsbibliothek, Herrn Jul. Maier gelangte ich, über diese Angabe Gerber's forschend, in den Besitz eines Mortuarium's der ehemal. Augustinerklosterkirche. Dieser aus 107 Blättern bestehende Band in Quartformat führt auf der 1. Seite folgende Inschrift:

„Dieses Toden=Büchlein ist ão 1704 aufgericht und was an denen Verstorbenen alhir in Gott ruhenden Persohnen bey dißer Klosterkürchen, Kreyzgang und in der Klostergruft hatt gefunden können werden, zusammengeschrieben worden. Denen und allen Christgläubigen Seelen der barmherzige Gott wolle gnädig und barmherzig seyen und eine glorwürdige Auferstehung verleihen. Amen.

Ad sacristiam monacensem ordinis Eremitorum
P. P. N. Augustini.

Auf Folio 20 traf ich nun nachstehende Zeilen:

„Anno 1693 den 16. Februarv ist zwar der vol Edl Und gestreng Herr Joannes Caspari Kerle gewester churfürstl. Rath und Kapellmaister allhir in der Klostergrufft begraben worden, so befindet sich jedoch ein Grabstein von diesem Herrn am Pfeiler bei der Böckhen-Kapelle mit dieser schönen Grabschrift:

Siste viator, püsque manibus salutem precare!
Mortalem vitam exuit redempti mundi anno MDCXCIII die
13. Febr. aetatis suae 65. praenobilis ac strenuus vir D.
Ioanes Caspari Kerle, Serenissimi Elect. Ferd. Mariae, utriusque
Bavariae Ducis Consiliarius et Musicae praefectus.
Musices erat iste decus. Traxit velut Orpheus
Alter Caesareas aquilas, bavarosque leones,
Austria dum quoque alaudas laudat ejusque —
Modos musices Europa requirit.“ —

Auf diesen unumstößlichen Beweis hin, daß Kerl hier in München begraben worden, eilte ich sofort an die bezeichnete Grabstätte, die Augstinerklosterkirche,[22]) welche seit 1804 als Mauthhalle dient. Allein barbarische Hände hatten längst die vor den einzelnen Sargbehältnissen der Klostergruft, wo Kerl ruht, befindlich gewesenen Tafeln zerstört und ich vermochte die eigentliche Grabstätte nicht unter den zahlreichen übrigen auszuscheiden. Ebenso unglücklich ging es mit Wiederentdeckung des oben beschriebenen Grabsteines. Mein und

22) Daß Kerl in die Augustinergruft begraben wurde, erklärt sich aus seinen nahen verwandtschaftlichen Verhältnissen zum Provinzial des Augustinerordens, Prosper Cherle (Kerl.)

Herrn Conservator Jul. Maier's vereintes Bemühen, auch nur die Stelle in der Kirche zu entdecken, wo der Grabstein einst gestanden, blieb fruchtlos. —

Wie kam nun der alte Meister von Wien, wo es ihm nach Fetis (biogr. univ.) sehr wohl gegangen sein soll, ein zweites- und letztesmal nach München? Ein Brief Kerl's ohne Datum, aber, wie aus der nachfolgenden Entschließung erhellt, dem 2. Quartale des Jahres 1684 angehörig und an den Churfürsten Max Emanuel gerichtet, beweist, daß er sich nicht nur nicht in guten, sondern in sehr schlechten Verhältnissen befand. Der noch vorliegende Brief lautet:

Altezza Serenissima Elettorale!

Spinto dall' urgente bisogno, trovando mi spolpato d'ogni sostanza per il sborso e spese fatte nel dotar la mia figliola e massime che sec.... (unleserlich) hormai due quartali che da Linz non ricevo cosa nessuna, devo con ogni efficacia mia possibile vi suplicar l' Altezza V^ro^ Elettorale accio anch' io possa goder quelle gratie che tanti godono rimettendo il tutto alla Clement^a^ Bontà dell' A. V. E. alla quale humil^e^ resto per sempre Humilissimo, ossequ^o^ e divot^o^ servo Gio. Gasp. Kerll.

Die hierauf erfolgte Entschließung vom 1. Juli 1684 lautet:

„Ihro Kurf. Durchl. haben dero Rhat und gewesten Hofkapell-maister J. C. Kerl für ain Jahr auf sein Anhalten ein gnadengelt von 300 fl. gnäd. verwilligt."

Von nun an bis zu seinem Tode scheint Kerl fortwährend in München verblieben zu sein. Noch im Jahre 1691 treffen wir in den Hofzahlamtsrechnungen die Position: „J. C. Kerl chfftl. Rhat und gewester Kapell-Maister umb willen er den Dominik Deichel im Orgelschlagen und Componiren 2 Jar lang instruirt zum Recompens 600 fl." Max Emanuels Freigebigkeit, besonders gegen Künstler, ist bekannt. Unter einem solch' edelmüthigen Herrn war der alte Meister wenigstens vor Mangel geschützt. — Dies ist in kurzen Umrissen der äußere Lebensgang eines Tondichters, der zu den Ersten seiner Zeit gerechnet wurde. Es wäre zu wünschen, daß auch in Wien aus authentischen Quellen Nachrichten über den dortigen Aufenthalt Kerl's gesammelt würden, um endlich ein vollständiges Bild des Menschen und Künstlers zu erhalten. Nur wenige seiner gewiß zahlreichen Compositionen sind mehr bekannt.[23]) Gedruckt sind:

1) Opus missarum 2. 3. 4 et 5 vocum Norimb. 1669.

23) Die k. Staatsbibliothek verwahrt von Kerl's Composition nur ein fünfstim. Requiem, und sechs instrumentirte Messen; (bei letzteren die Stimmen defekt.)

2) Modul. organica super Magnificat octo tonis ecclesiast. respondens. Monachii 1686.

3) Sechs Messen München 1689.

4) Requiem à 5 vocibus 1669.

Zwei seiner Orgelcompositionen finden sich in Fetis „La science de l'organiste," eine dritte Orgelpieçe ist im 4. Bande von Hawkins „history of Music" p. 95 unter dem Titel: „Canzona" abgedruckt. Von seinen größten Werken, seinen für den Münchner Hof geschriebenen Opern hat sich leider auf unsere Zeiten gar Nichts erhalten; lediglich aus den gedruckt vorliegenden Textbüchern vermag man zu entnehmen, zu welchen der hier aufgeführten Opern Kerl die Musik geschrieben hat. Es sind dies folgende: „Oronte" (1657), „Erinto" (1661), dann die Musik zu „Le pretensioni del Sole" (1661). Alle anderweitig enthaltenen Angaben über Operncompositionen Kerls sind, wiewohl nicht der Wahrscheinlichkeit, so doch der historischen Gewißheit entbehrend, einstweilen abzulehnen.

„L'Oronte, drama musicale rappr. alle S. Altezze Elettorali di Baviera in Monaco 1657.

Als Verfasser des Textes erscheint, sowohl der an den Churfürsten gerichteten Widmung, als der Vorrede zufolge, ein gewisser Giorgio Giuseppe Alcaini, welcher laut Hofzahlamtsrechnungen am 10. Sept. 1655 als Hofmusikus und Bassist mit 993 fl. Sold aufgenommen und in der zweiten Hälfte des Jahres 1657 seiner Dienste wieder entlassen worden war. Wie wir schon an Mass. Trojano sahen, gab es unter den damaligen „Musikanten" gar nicht selten begabte, als Dichter und Literaten thätige Leute. Was speciell das vorliegende Buch anlangt, so erhebt es sich weder in Erfindung und Durchführung der Handlung, noch was die Technik des Versbaues anlangt, über die Mittelmäßigkeit. Im „Prologe" steigt die Nacht vom Himmel auf die Erde, zieht sich aber nach einer langen Arie aus „Respect vor dem anwesenden churfürstlichen Paare" zurück, worauf Aurora erscheint und in schwulstigen Phrasen die Churfürstin als die wahre und einzige Sonne der Welt apostrophirt. Die Handlung der Oper selbst dreht sich in 3 Akten um die Schicksale des „Fidalbo", eines Sohnes des Königs von Creta, welcher noch sehr jung von Piraten geraubt, an Scanderbeg verkauft, von diesem aber adoptirt und Orontes genannt wird. Als solcher verliebt er sich in die Dorisbe, die Tochter des Fürsten von Negroponte und gelangt endlich nach vielen Umschweifen unter thätiger Mitwirkung Jupiter's, Pluto's und Amor's in sein Vaterland, in die Arme seines noch lebenden Vaters und seiner Geliebten.

Das Schablonenmäßige dieser Arbeit liegt auf der Hand; auch die damals noch immer üblichen komischen Rollen waren nicht vergessen. Der Buffo „Gorgoglione" hat einen Höcker und stottert; die „vecchia Falsirena" ist mit allen Zügen boshafter alter Weiber ausgestattet. — Das Auftreten der beiden Carrikaturen ist darauf berechnet, jedesmal die Lachmuskeln der Zuschauer in Bewegung zu setzen.

Nach O. Lindner: „Die erste stehende deutsche Oper" p. 10 ward dieser „Orontes" im Jahre 1678 als deutsche Oper gegeben (mit Musik v. Theile). Verse Alcaini's wie:

Gorgogl: Mi sento Schia — Schia — Schiarare
Morire cre — cre — crepare
Mentre di qua, di là
Jo miro antichità
Ch'a contrarla in sommario
Fornirebbe un Museo, e un Antiqua — qua — quario.

gibt der deutsche Bearbeiter des Textes folgendermassen:

„Ich möchte mich zu To — To — Tode lachen,
Wenn ich dich hier und da beschau;
Ey seht nur doch die schö — schö — schöne Sachen,
Pfuy scheer Dich we — we — weg du Sau!
Du räuchst nach Bisam wie die A — a — a — apotheken
Da man den Dre — re — re — re — reck pflegt hinzustecken.

Dies ist eine Probe aus einem damaligen deutschen Operntexte!

Es ist immerhin ein trauriges Armuthszeugniß, welches sich der Dichter ausstellt, wenn ihm keine anderen komischen Situationen zu Gebote stehen, als Körpergebrechen. Widerlich, roh und gemein aber erscheint die deutsche Bearbeitung des verhältnißmäßig maßvoll gehaltenen italiänischen Textes. Wie diese ursprünglich für München geschriebene Oper „Orontes" den Weg nach Hamburg fand, vermag ich nicht anzugeben [24]). Noch erübrigt, den musikalischen Theil der Oper, soweit sich hierauf Bezügliches aus dem Textbuche entnehmen läßt, in Betracht zu ziehen.

Daß die Oper wirklich von Kerl geschrieben wurde, erhellt aus einer Stelle der Vorrede, worin es heißt: „La Musica del S. Gio. „Gasparo Cherll, Maestro di Capella di S. A. E. sarà quella, che con

24) Die Oper wurde nach einem mir vorliegenden Textbuche s.l.e.a. dem vorgedruckten Prologe zufolge auch in Wien aufgeführt, wohin sie Kerl bei seiner Uebersiedlung mitgebracht haben mag.

„sua Eccellenza nel recitativo e divinità nelle Arie levarà il tedio che „apportar ti potribbe (!) queste mie poetiche imperfettioni — —.“ Mit der Composition des Orontes war der Churfürst augenscheinlich zufrieden gewesen. Eine am 26. März 1657 erlassene Ordre, „dem Capellmeister Kerl die aus Gnaden geschenkten 300 fl. auszuzahlen,“ liefert hiefür einen sichern Beleg. Diese Ordre gibt uns zugleich einen Anhaltspunkt für die im Textbuche nicht näher bezeichnete Zeit der Aufführungen. Wir dürfen annehmen, daß sie in den Monaten Januar und Februar 1657 also im Carneval stattfanden.

Als außerdem bedeutsam muß bei dieser Opernaufführung ferner gehoben werden, daß sämmtliche Damenrollen von Castraten besetzt waren. Der Soprancastrat Bartol. Sorlisio, seit 1640 in bayerischen Diensten, sang die Rolle der „Dorisbe“ — die „Romilda“ ward vom Castraten Go. Antonio Cavagna, welcher wie es scheint eigens für die Saison bestellt war, da er am 1. November 1656 engagirt, im Frühlinge 1657 mit 150 fl. „Abfertigung“ wieder entlassen wurde, gesungen.

Endlich ist die Aufführung des „Oronte“ die nachweisbar erste, welche in dem neu errichteten Opernhause stattfand. F. Lipowsky[25]) und mit ihm eine Reihe anderer Schriftsteller behaupten, der Bau dieses Theaters habe im Jahre 1658 begonnen, und sei das neue Opernhaus im Jahre 1662 zur Feier der Geburt des Churprinzen mit „Fedra incoronata“ ꝛc. eröffnet worden. — Nach den vorliegenden Aktenstücken ward aber der Bau des Theaters bereits im Jahre 1654 in Angriff genommen, und zwar scheint dasselbe in diesem Jahre schon nahezu vollendet gewesen zu sein, als man sich zu Umänderungen entschloß und den „wälschen Paumeister Franciscum“(Santurini) mit Umgestaltung des Ganzen betraute[26]). Ueber die Kösten des Baues, die Zeit der Vollendung und den Tag der Eröffnung konnte ich keinerlei Aktenstücke finden. Dagegen traf ich p. 2 des des gedruckten Textbuches der Oper „Oronte“ ein Gedicht

---

25) Lipowsky: „Ferd. Maria“ p. 146 u. a. a. O.

26) Der in den Akten liegende Bericht des Hofökonomen Stephan an den Oberst-hofm. Grafen Max Kurz vom 13. Oktober 1654 sagt z. B.: „10) soll der Obertheil am Portale, wo die Wappen stehen, abgelöst und um 2 Schuh erhöht, das Theater ausgebrochen und ganz von Neuem nach der wälschen mainung und Manier gemacht, auch die Mauer gegen den Friedhof um 3′ erhöht werden“ ꝛc. ꝛc.

auf den Castraten Bart. Sorlisio, „mentre con universale applauso nel Teatro novissimo del. Ser. Elettore di Bav. rappresenta la persona di Dorisbe“ — Beweis, daß zu Anfang des Jahres 1657 dies „ganz neue Theater“ bereits eröffnet war; ob nicht etwa schon vor dieser Zeit dort gespielt wurde, ist mir nicht zu ermitteln möglich gewesen — es ist aber auch gar nicht wahrscheinlich, wenn man die schon verhältnißmäßig kurze Zeit vom Beginne des Baues (1654) bis zum Jahre 1657 in Betracht zieht. Keinenfalls aber ward der Theaterbau erst 1658 begonnen und keinenfalls hatte die erste Aufführung daselbst erst 1662 statt.

Das Opernhaus war hinter der Salvatorkirche und dem daranstoßenden Begräbnißplatze, an dem rückwärts gelegenen Flügelgebäude des Theatinerklosters sich anlehnend und zwar auf einer Stelle errichtet, wo sich früher ein Getreidespeicher dann der große Falkenhof (Oberbayer. Arch. 10. Bd, p. 12) befunden hatten [27]). Es soll nach dem Muster des von Palladio erbauten Theaters in Vicenza hergestellt worden sein [28]). Ueber sein Schicksal werden wir später berichten.

Im J. 1657 wurden außer „Oronte“ zur Geburtstagsfeier der Churfürstin Wittwe Marie Anna (16. Januar) eine musikalische „Introduttione per il Balletto.“ in welcher Amor, Hirten und Hirtinen die Süßigkeiten der Liebe besingen, Text von Maccioni, Musik von ?, und im großen Herkulessaale eine weitere introduttione per il Balletto unter dem Titel „Li quattro Elementi“ und zwar, wie es in dem gedruckten Textbuche heißt, „del felicissimo ingegno della A. S, E. Henrietta Adelaida“ aufgeführt. Da die Churfürstin sonach selbst die Idee zu letzterer Darstellung gegeben, der „Hofkaplan, Harpfenist und Musikus,“ Giov. Batt. Maccioni [29]) aber, das Ganze nur in Reime gesetzt hatte (posto in rime), so verfehlen wir nicht, diese „4 Elemente“ näher anzuschauen.

Beim Klange der Trompeten hebt sich der Vorhang und erscheint Jupiter in der Luft auf einem Adler schwebend und sich als Herrn der Elemente in einer Arie präsentirend.

---

27) Man sehe unten im V. Capitel.

28) Es ist mir nicht gelungen, eine Abbildung des äußeren Baues dieses Theaters zu erhalten.

29) Er war aus Orvieto gebürtig, mit der Churfürstin nach München gekommen. Wir begegnen ihm noch öfter als Librettisten. Im Jahre 1661 kehrte er nach Italien zurück. Seiner im Jahre 1615 zu Viterbo erschienenen Comödie „I pazzi prudenti“ gedenkt: Quadrio III, 2, 100.

Sobald er sich wieder zurückgezogen hat, erscheint Amor mit 2 Nimfen, (Gräfin M. Anna Scaravella und Gräfin Juliana von Wolkenstein), ladet diese zu einem zierlichen Tanze ein, welchem Verlangen beide zur vollsten Zufriedenheit des Liebesgottes entsprechen. — Das Theater verwandelt sich in eine Blumengrotte, woselbst die Erde (Terra) 4 Nimfen (Marchese Pallavicini, Freiin Adele von Marimont, Freiin von Rothhafft und Gräfin Johanna Fugger) zu ihrem und der Zuschauer Vergnügen ein Ballet aufführen läßt — dann abermalige Verwandlung der Scene: Das weite Meer liegt vor unsern Blicken und auf „Oceans" Wink tanzen 4 Sirenen eine prächtige Quadrille. Es waren die Damen: Baronin von Closen, Baronin Sabine von Gomberg, Gräfin Salm und Gräfin Claudia Lodron. Nach Beendigung dieses Sirenentanzes erscheint, in Begleitung von 4 Nimfen die „Luft" (Aria) und nachdem auch diese luftigen Wesen im Tanze das Ihre geleistet, (hier wirkten mit: Gräfin Isabella Tattenbach, Gräfin Mathilde Törring, Baronin Haunsperg, Baronin Lamberg) erscheinen in einem Feuermeer vom Feuergott angeführt vier Halbgöttinen (die Churfürstin Adelaide, Baronin Renata von Stubenberg, Gräfin Adele Ososca und Gräfin Henriette Gromis). Während ihres Tanzes ertönen Lobgesänge auf den Churfürsten.

Zum Schlusse treten die Elemente vereinigt auf und singen nachstehendes Madrigal:

Godi, godi felice
O fortunata Reggia
S'in te valor si preggia
S'in te ricchezze aduna
Prodiga la Fortuna
Hoggi vantar tu poi con lieti accenti,
Ch' anco a tue glorie aspiran gli Elementi.

Im Jahre 1658, am 28. Februar kam zur Aufführung: „L' Alessandro il Grande; vincitor di se stesso, Comedia rappr. in Musica alla presenza delle S. A. S. E. di Baviera. Das in 4° gedruckte und mit einem, den äußern Bühnenumriß des churfürstlichen Theaters vorstellenden Kupferstiche versehene Textbuch enthält keinerlei Andeutungen, weder über den Dichter, noch den Componisten, noch die Darstellenden. Nach L. Alacci's „dramaturgia" ist eine Oper dieses Namens im Jahre 1651 auf dem Theater S. Giov. e Paolo in Ve-

nedig und zwar Text von Sbarra [30]), Musik von Fr. Cavalli, [31]) gegeben worden. Diese Notiz verdient insoferne Beachtung, als Cavalli um 1658 in München gewesen sein, und wie Fetis, biogr. univ. ed. 1, art. „Cavalli" meldet, vor seiner nach Paris (1660) erfolgten Abreise einige Zeit in kurf. bayer. Diensten gestanden haben soll. Aus welcher Quelle Fetis diese Nachricht geschöpft, ist mir unbekannt; ich meinestheils kann versichern, daß ich des emsigsten Forschens in den gleichzeitigen Aktenstücken, Zahlamtsrechnungen u. dgl. ungeachtet über den damals auf der Höhe seines Künstlerruhmes stehenden Cavalli Nichts verzeichnet getroffen habe — man wollte denn eine in der Hofzahlamtsrechnung pro 1658 unter der Rubrik „Gnadengelder" aufgeführte Position: „Für ainen welschen Capellmeister, so sich zu Hof hat hören lassen durch den Oberst Hof- und Landhofmeister: 30 fl." — auf Cavalli beziehen. — Für die Ansicht, daß dieser Posten Cavalli betreffe, spricht außer der vagen und durch Nichts belegten Behauptung Fetis' höchstens noch der Umstand, daß, da die betr. „Verrechnung" durch den Oberst-hof- und Landhofmeister ging, welchem damals die Oberleitung des gesammten Opernwesens übertragen war, der welsche Kapellmeister für eine Operndirektion oder Aufführung fragl. Summe gezahlt erhielt — gegen mehrberegte Ansicht aber spricht die persönliche Stellung, der hohe Ruf Cavalli's als Künstler. Im Jahre 1658, da er in München gewesen sein soll, stand er bereits in vorgerückten Jahren, hatte eine an Ruhm, Gold und Ehre reiche Künstlerlaufbahn hinter sich, war im Begriffe, einem höchst schmeichelhaften Rufe nach Paris zu folgen, um dort (20. Nov. 1660) zur Vermählung Ludwig's XIV. die Festoper „Serse" zu componiren und aufzuführen — einen solchen Mann speist man nicht mit 30 fl. „Gnadengeld" ab; ein Künstler von dem Range Cavalli's, dessen Ruhm seit langen Jahren weit über die Grenzen Italiens nach Frankreich und Deutschland gedrungen war, wäre in den Zahlamtsrechnungen, in sonstigen

30) F. Sbarra, aus Lucca gebürtig, Hofpoet Kaiser Leopold's I. (Quadrio V, 469, 502), über dessen nähere Lebensumstände ich leider Nichts ermitteln konnte, schrieb Operntexte für verschiedene italiänische Bühnen. Eine unvollständige Ausgabe seiner Werke erschien 1668 in Venedig 12° und in neuer Auflage daselbst 1682. Wir kommen weiter unten nochmals auf ihn zurück.

31) Cavalli F. (eigentlich Caletti-Bruno) war 1599 in Crema geboren. In der zweiten Ausgabe seiner biogr. univ., Art. Cavalli übergeht übrigens Fetis die in der ersten Auflage gemachte Behauptung, Cavalli sei in bayerischen Diensten gewesen, ohne sie förmlich zu widerrufen. Cavalli starb 14. Januar 1676.

Aktenstücken sicher namentlich genannt worden. Doch schließen derlei Betrachtungen keineswegs den Umstand aus, daß auch ohne persönliche Anwesenheit des Componisten, dessen „Alessandro" ꝛc. dennoch im Jahre 1658 hier aufgeführt werden konnte. Nur müssen wir, in Ermanglung aller authentischen Anhaltspunkte, es leider bei der Vermuthung bewenden lassen.

Kaiser Leopold war nach seiner am 18. August 1658 in Frankfurt erfolgten Krönung auf der Rückreise nach Wien am 26. August in München eingetroffen. Ihm zu Ehren waren Seitens des bayerischen Hofes große und glänzende Feste angeordnet worden. Am 28. August fand in der Reitbahn[32]) unter dem Titel „Applausi festivi" ein von Maccioni gedichtetes, mit glänzenden Aufzügen, Solo- und Chorgesängen reichlich ausgestattetes Kampfspiel (barriera) statt; außer dem Churfürsten selbst, welcher den „Sonnengott" darstellte, dann dem Prinzen Max (Bruder des Churfürsten) welchem die Rolle des „Mondgottes" zugefallen, war bei diesem Festspiele die Blüthe des bayerischen Adels betheiligt.

Die Völkerschaften von Asien, Afrika und Amerika, die Jahreszeiten, Tag und Nacht, ja Sonne, Mond und Sterne zogen in glänzender Reihe an der Person des neugewählten Cäsar's, ihm ihre Huldigung bringend, vorüber; nachdem diese Aufzüge, deren jeder mit eigener Musik sich bewegte, beendet waren, begann das eigentliche Kampfspiel mit Lanzen, Degen und Pistolen; das Ganze schloß mit einem allgemeinen Chore, in welchem selbstverständlich der „gran Leopoldo" überschwänglich beräuchert ward.

F. Lipowsky behauptet unter Beruf auf das Theatrum Europ. VIII. p. 589—592, am 1. September Abends hätten sich der Kaiser und die übrigen Herrschaften in das damals an der Sendlingerstraße gestandene Comödienhaus begeben, wo eine italiänische Oper nebst Ballet mit großem Beifalle gegeben worden sei. (Leben Ferd. Maria's p. 91); allein das Theatrum Europ. spricht nirgends von einer solchen Vorstellung — auch sonst fand ich über eine derartige Aufführung Nichts, weder gedruckt noch geschrieben, vor — und muß überhaupt das an-

32) Auf dem Titel des in 4° gedruckten Textbuches heißt es zwar „nel gran teatro presso la Residenza", allein das Wort „Theater" ist hier in seiner allgemeinen Bedeutung „Schauplatz" zu nehmen. Daß dies Festspiel nicht im Opernhause stattfand, erhellt aus der im Textbuche ersichtlichen Position der Maschinen und Aufzüge; die zahlreichen berittenen Massen würden dort gar keinen Raum zur Entwicklung gehabt haben; auch wäre dort der Lanzen- und Pistolenkampf eine, wenn auch nicht unmögliche, doch sehr unbequeme Sache gewesen.

gebliche, damals (1658) „an der Sendlingergasse gelegene Comödienhaus" ins Bereich der Fabel verweisen. Allerdings befand sich in der Sendlingergasse im Hintergebäude des Faberbräuers, ein kleines Comödienhaus resp. ein Schauspielsaal, welcher weit später für die sogenannten Weberspiele, für Lorenzoni's Hanswurstiaden ꝛc. errichtet wurde, in welchem das Entrée 1 kr. kostete — kurz, mehr Bude als Haus, so, daß selbst die bekannte Niesser'sche Gesellschaft aus allen Kräften trachtete, diese Hütte mit einem anständigen Theater zu vertauschen (1773) — und in einem solchen Lokale, in dem stallähnlichen Hintergebäude eines Brauhauses sollte (dessen schon damaligen Bestand, wie nicht, zugegeben) der Kaiser und die allerhöchsten Herrschaften einer italiänischen Oper mit ihrer Pracht an Maschinen und Dekorationen beigewohnt haben!! Wenn ja doch eine italiänische Oper am 1. September gegeben worden wäre, was, trotzdem ich keine hierauf bezüglichen geschriebenen oder gedruckten Anhaltspunkte fand, wohl möglich ist, so hat sie sicher nirgends anders stattgefunden, als im Opernhause. Da aber Lipowsky hartnäckig dessen Eröffnung auf das Jahr 1662 setzt, so blieb ihm natürlich kein weiterer Ausweg, als die fragliche Aufführung an einen Platz zu verlegen, von dem er gehört hatte, daß einmal in früherer Zeit dort Theater gespielt worden sei.

Aus den Hofzahlamtsrechnungen ist zu entnehmen, daß auch im Jahre 1659 Maskeraden, Opern und Ballets stattgefunden, — allein es war mir nicht vergönnt, etwas Näheres über diese Aufführungen aufzufinden. Im Jahre 1660 kam: L'Ardelia, dramma musicale zur Aufführung. Wie aus der Vorrede des in 4° gedruckten Textbuches erhellt, war auch dieser Stoff dem Dichter Maccioni von der Churfürstin Adelaide vorgezeichnet worden, so daß er wiederum nach seinem eigenen Geständnisse Nichts weiter bei der Sache that, als Reime verfertigen. Ueber den Tag der Aufführung, den Componisten und die mitwirkenden Sänger war Nichts zu ermitteln. Das in 3 Akte abgetheilte Buch behandelt die Liebes- und Leidensgeschichte der „Contessa Ardelia" und des „Elidoro", eines wackern, vom König „Idrante di Grecia" sehr begünstigten jungen Mannes. Wiewohl der König die Hofdame Ardelia selbst liebt, wiewohl ferner die „Infantin Vittoria," Schwester des Königs, sterblich in Elidoro verliebt ist, und Alles aufbietet, ihn für sich zu gewinnen und Ardelia zu verderben — so geht doch Alles zuletzt gut aus. Der König entsagt großmüthig seiner Neigung und überläßt die schöne Ardelia dem überglücklichen Elidoro; die schlimme Vittoria

sieht schließlich selbst ihr Unrecht ein und bittet ihren Bruder, die Verbindung der Liebenden zu beschleunigen u. s. w.

Es wäre sehr interessant, die Musik zu dieser Oper aufzufinden, um zu ersehen, in welcher Weise der Componist, dieses fast im Conversationstone geschriebene Buch behandelt habe. Unter den einzelnen Numern erscheinen insbesondere ein in Sc. 8 Akt 2 vorkommendes großes Duett, in welchem der König seinem Sekretär diktirt; dann der 3. Akt, welcher mit einem „Madrigale" schließt, gut angelegt. Möglich, da das Buch dieser Oper speziell für München geschrieben war, daß ein in bayer. Diensten stehender Kapellmeister die Musik hiezu geschrieben, und daß J. C. Kerl der Componist gewesen — allein bestimmte Anhaltspunkte, dies mit Gewißheit zu behaupten, fehlen.

Im Jahre 1661 kam zur Feier der Geburt der Prinzessin Maria Anna Christina[33]) „L'Erinto, drama regio musicale" zur Aufführung. Der Text dieser Oper war vom Grafen Pietro Paolo Bissari, einem Edelmanne aus Vicenza, welcher sich als Dichter verschiedener Opernlibretti's für ital. Bühnen und Componisten längst einen Namen gemacht hatte, verfaßt; (er hatte z. B. im Jahre 1656 „Angelica in India" — 1658 „Bradamante" und eine Reihe anderer Texte geschrieben). Die Musik wurde von dem Hofkapellmeister Kerl componirt. Es geht dies mit Bestimmtheit aus der am Schluße des in 4°. gedruckten, mit großen Kupfern ausgestatteten Textbuches enthaltenen Bemerkung „Fù posta in Musica dal S. G. Gasp. Kerl e diritta dal S. Vittorio Castiglioni" hervor. Für Solche, welche wie der Verfasser eines Aufsatzes in der Allg. Leipziger Musikzeitung, Jahrg. 1826, p. 327 in nota, aus dem Passus „diritta dal V. Castiglioni" den Schluß ziehen zu müssen glauben, dieser Italiäner habe die Oper, nach heutigen Begriffen, musikalisch dirigirt, diene der Umstand zur Aufklärung, daß Castiglioni nichts weniger als Musiker, sondern „Thurniermeister" war[34]); daß also hier das Wort „diritta" sich lediglich auf die Leitung des scenischen Apparates der Oper bezieht. — Von der Musik Kerl's fand ich keine Spur mehr. Das ihm be-

---

33) Maria Anna Christine, geb. 7. Nov. 1660, vermählt den 28. Jan. 1680 durch Procuration, am 7. März aber durch förmliches Beilager mit dem Dauphin Ludwig von Frankreich, Sohn Ludwig's XIV.; sie starb schon 1690 am 20. Februar in Paris.

34) Dem Castiglione, Thurniermeister und seiner Compagnia passirt in Ausgabe die denselben wegen Comödie, Thurnier, Ballet u. dgl. nach und nach zu bezalen verwilligte 2205 fl. (Hofzahl-Amtsrechnungen 1661).

willigte Gnadengeschenk von 1500 fl. beweist, daß man mit seiner Leistung zufrieden gewesen sein mußte. Zur Aufführung waren neben den ständig engagirten Sängern noch weitere aus Italien geholt worden. Die Kostüme, Dekorationen 2c. waren neugefertigt, die Vorstellung muß eine überaus prächtige gewesen sein. Die Unkosten beliefen sich, ohne die besonders in Ausgabe gesetzten zahlreichen Gnadengeschenke nnd Abfertigungen auf 38,111 fl. — eine für die damalige Zeit ungeheure Summe. Das am Schlusse des Buches beigefügte Verzeichniß der Träger der Hauptrollen (parti principali) weist aus, daß alle 5 Damenpartien wiederum von Castraten gesungen wurden.

Was schließlich das Buch selbst betrifft, so geht der in 3 Akte abgetheilten eigentlichen Handlung wiederum ein Prolog voraus, in dessen zweiter Abtheilung der Riese Gerion mit Zoroaster in den elisäischen Feldern zusammentrifft, und mit seinen 3 Köpfen ein Terzett (Basso, Contralto nnd Tenore) zum Lobe des Churfürsten anstimmt. Außerdem erscheinen die „keusche Begierde," Archimedes, die Intelligenz, endlich noch Jupiter und Alle vereinigen sich zu einstimmigem Lob und Preis der ganzen churfürstlichen Familie.

Die Handlung der Oper beschäftigt sich mit den Schicksalen des Königssohnes Erinto, welcher aber eigentlich Timante heißt, und seinem Vater, dem König „Corimanto di Circesia," durch Leute des ihm feindlichen Königs Gidaspe von Samos in früher Jugend geraubt wurde. Wie immer, bietet auch hier die erst dornenvolle, aber schließlich doch ihr Ziel erreichende Liebe der Kinder jener beiden sich anfeindenden Alten eine glückliche Lösung durch allgemeine Versöhnung und Verheirathung der Liebenden.

Die am 11. Juli 1662 erfolgte lang= und heißersehnte Geburt eines männlichen Thronerben, des Churprinzen Max Emanuel war die Veranlassung einer Reihe glänzender Festlichkeiten. Unter Anderm ward der schon erwähnte Dichter Graf Bissari aus Vicenza herbeigeholt,[35]) und beauftragt, sein Genie zur Erfindung einer neuen und dem Zwecke der Feier entsprechenden Festlichkeit anzustrengen; Bissari wählte drei scenisch=musikalische Vorstellungen, deren erste ein „recitirendes Drama," die zweite ein „Waffenspiel," die dritte aber ein

---

35) Bissari war nie, wie Manche, neuerlich noch Vehse (Geschichte der deutschen Höfe 23. Bd., p. 183) behaupten, ständig in churfürstlichen Diensten. Außer den 1661 und 1662 verfaßten Texten, wofür er speziell honorirt wurde, hat er für München Nichts geschrieben; übrigens ward er hier als Cavalier behandelt und erhielt als solcher den Kammerherrnschlüssel.

„Feuerwerk" zum Inhalte haben sollte.[36]) So entstand und kam am 24. September 1662 im Opernhause zur Aufführung: „Fedra incoronata" (drama regio musicale. Attione prima de gli applausi fatti nell' Elettle Città di Monaco per la nascità dell' Altezza Serma di Massim. Emanuele etc.) Im Prologe tritt die ganze Götter- und Halbgötterwelt zum Preise des Neugebornen und seiner erlauchten Eltern auf. Den Gegenstand der nun folgenden Oper bilden die bekannten Liebeshändel des Theseus mit Phädra und der „Amazonenkönigin Antiope" nach der üblichen Manier verarbeitet. Dies Thema ward in der zweiten Vorstellung unter dem Titel „Antiopa giustificata" (drama guerriero, attione seconda de gli Applausi etc.) weitergesponnen. Sie fand am 26. Sept. und zwar in der churfürstlichen Reitbahn statt. „König Solon von Athen" an der Spitze einer Reihe von Amazonen trat für die gekränkte Antiope gegen Theseus auf. Zum Unglücke mischte sich die Zauberin Medea in die beiderseitigen Händel und machte die Sache noch verwickelter. Der Kampf begann, der gesammte Olymp und alle Heroen des Alterthums waren dabei betheiligt. König Solon von Athen ward durch den Churfürsten selbst vorgestellt, ihm zur Seite in reicher Amazonentracht die Hofcavaliere Seinsheim, Seibolstorf, Leiblfing, Preißing, Marimont, Tauffkirchen, Fugger-Kirchberg, Jg. Haslang. Des Churfürsten Bruder, Herzog Maximilian, repräsentirte den Theseus; ihn begleiteten die Tartarenhäuptlinge: Heinrich v. Haslang, Paumgarten, Tann, Christof Fugger, Closen. — Weiter betheiligten sich am Kampfe: Prinz Ippolito von Athen (Max Preißing); Eurifilo, Sohn Neptuns (Wilh. v. Lesch); Perseus, König von Athen (der zum churfürstlichen Kämmerer ernannte Graf Bissari); Ercole (Baron Royer); Castor (Bonav. Fugger) und Pollux (Graf Wartenberg); Jason (Ferd. Törring); Fineus, Fürst von Aethiopien (Graf Tattenbach) — sämmtliche Vorgenannte mit je zahlreichem Gefolge, nur aus Adligen bestehend. Selbstverständlich trug Solon den vollständigsten Sieg über den treulosen Theseus davon und Antiope ward gerächt.

Die dritte Vorstellung hatte am 1. Oktober statt. Sie führte den Titel: „Medea vendicativa" (drama di Foco, attione terza de gli Applausi etc.). Da die Vorsicht gebot, dieses große Feuerwerk, zu

36) Vertiscono gli Applausi in 3 musicali attioni; una di Recita, una d' Armi, una di Fuoco, che prendendo ciascuna causa dall' altra . . . . (aus der Vorrede zum Textbuche.)

dessen Verfertigung zwei eigene Kunstfeuerwerker aus Italien bestellt waren, nicht in der Nähe bewohnter Räume abzubrennen, suchte und fand man einen Platz vor der Stadt zu dieser Darstellung aus [37]. Bissari versichert uns, daß er nur zwei Tage zur Vorbereitung alles Nöthigen Zeit gehabt, und wenn wir seinen Worten Glauben schenken dürfen, so hätte er allerdings in dieser Zeit Wunder geleistet. Er ließ nämlich durch den uns schon bekannten Franc. Santurini ein 360' in der Breite, 77' in der Höhe haltendes, mit dorischen und korinthischen Säulen reich geschmücktes Gebäude (natürlich von Holz) herstellen; innen einen Hauptbalkon für die allerhöchsten Herrschaften, fünf weitere Schaugerüste aber für die Damen und Cavaliere des Hofes errichten. Die Bühne selbst, 80' breit, 60' Fuß lang, lag 270' von gedachtem Zuschauerraume entfernt und stellte in jonischer Architektur die „Festung Colchis" vor. Eine Menge künstlicher, für die Wirkung im Freien berechneter Maschinen war besonders gezimmert worden. Medea, nicht zufrieden, den Theseus zum Falle gebracht zu haben, wandte nun ihre volle Wuth gegen Creusa und Orfeo, dann zog sie sogar gegen Jupiter zu Felde und gerieth schlüßlich in Fehde mit dem ganzen Olymp. — Jede dieser drei Vorstellungen war reichlich mit Chören, Ensemblestücken und Soli's ausgestattet. Aber die Musik ist verloren gegangen und von ihr sowenig mehr Etwas zu entdecken, wie vom Componisten.

Die Unkosten betrugen, ohne die besonderen Gratificationen, Gnadengeschenke u. dgl. über 70,000 fl. Bei Betrachtung der den Textbüchern beigebundenen, von Math. Küssel [38]) um 950 fl. gestochenen, einzelne Scenen vorstellenden Kupfer erhält man einen Begriff von der Pracht und dem Glanze jener 3 Vorstellungen, aber unbegreiflich erscheint es, wie man je an den Ausgeburten einer undichterischen, zügellosen Fantasie, welche Antikes und Modernes, Hei-

37) Ich konnte nicht ermitteln, an welchem Platze vor der Stadt diese Vorstellung gegeben wurde; die Vorrede besagt blos „Fuori dei Bastioni della Cità lontano da case e da' pericoli." Der Umstand, daß in der letzten Scene eine Seeschlacht und zwar auf wirklichem Wasser statt fand, weist darauf hin, daß der Schauplatz an einem Isararme angelegt gewesen sein mußte. Uebrigens sei hier bemerkt, daß nach den von Christ. Hell herausgegebenen Beschreibungen aller vom Jahre 1662 — 1701 in München abgehaltenen Feuerwerke, welchen Kupfertafeln von Wussim beigegeben sind, der „Hirschanger" als der gewöhnliche Platz solcher Schaustellungen erscheint.

38) Küssel Melchior und Matthias, zwei Brüder, von denen der erstere in Augsburg, der letztere in München die Kupferstechkunst übten. Ihre Leistungen verdienen alles Lob. Matthias Küssel starb 1682 in München.

liges und Profanes in einen Teig zusammenknetete, welche ohne Geschmack und Auswahl lediglich auf sinnreizende und betäubende Effekte ohne alle innere Motivirung hinarbeitete und völlig genug gethan zu haben glaubte, wenn sie mit ihren Ungeheuerlichkeiten die Augenlust der Zuschauer auf ein paar Stunden befriedigt hatte — Gefallen haben, wie man solchem Galimathias jemals Geschmack hatte abgewinnen können. — Für's Jahr 1663 und 1664 finde ich zwar in den Hofzahlamtsrechnungen auf „Comödie und Thurnier" erlaufene Ausgaben verzeichnet, jedoch ohne nähere Detaillirung. Textbücher oder sonstige Hinweisungen auf die Namen der etwa gehaltenen Oper vermochte ich nicht aufzutreiben. Lipowsky erwähnt ohne Quellenangabe für's Jahr 1663 den „Orfeo" Zarlini's, für's Jahr 1664 dagegen Cavalli's „La Statira, principessa di Persia" als in München aufgeführt, (Mus. Lex. p. 425); was die angebliche Aufführung des „Orfeo" von Zarlino betrifft, thut es uns leid, dieselbe in Zweifel ziehen zu müssen. Guiseppe Zarlino, (geb. 1517 in Chioggia, ein Schüler Adrian Willärt's und seit 1565 Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, gest. 14. Febr. 1590) ist als einer der hartnäckigsten Verfechter der alten niederländer contrapunktischen Schule bekannt, als welcher er, wie wir bereits aus der Einleitung wissen,[39]) gegen die florentiner Neuerer und Begründer des „stilo recitativo" mit aller Entschiedenheit auftrat. Die Behauptung, daß der von den bedeutendsten Musikschriftstellern stets mehr als Mathematiker, denn als wirklich schaffender Tonkünstler angesehene Zarlino eine Oper „Orfeus" geschrieben habe, stammt einzig und allein von Bentinelli, steht ohne alle Gewähr da und schwerlich — so lautet das Urtheil eines der gediegensten Forscher über die musikalischen Zustände jener Tage[40]) — „schwerlich möchte jenes Werk, hat je Zarlino ein solches componirt, etwas Anderes gewesen sein, als einige mehrstimmige Madrigale, Chöre, zwischen die Aufzüge einer Tragödie jenes Namens eingeschaltet und im Style der alten niederländischen Meister gearbeitet." — Aber auch die Existenz einer Oper (in dem schon im Jahre 1663 gangbaren Sinne des Wortes) „Orfeo" von Zarlino zugegeben — kann ich

39) S. oben pag. 12.

40) v. Winterfeld Gabrieli u. s. Zeitalter I. 118. Auch Fetis, biogr. univ. meint, daß wenn je Zarlino eine Oper dieses Namens geschrieben, dies nicht im dramatischen, sondern im Madrigalstyl geschehen sei und weist mit Recht auf die Unwahrscheinlichkeit der Aufführung eines solchen Werkes lange nach Zarlino's Tode, da die eigentliche Oper längst den Madrigalstyl allenthalben verdrängt hatte.

doch deren Aufführung in München auf die durch Nichts beglaubigten Angaben Lipowsky's hin, beim Mangel aller anderweitigen authentischen Nachrichten hierüber, lediglich nur als eine Sage registriren.

Wahrscheinlicher, allein ebenfalls durch keinerlei sichern Beleg gewährleistet, erscheint die Angabe bezüglich der Aufführung der Oper „La Statira, principessa di Persia“ von Cavalli (im Jahre 1655 für das Theater Giovanni Paolo in Venedig komponirt). Wir haben schon oben des hohen Rufes, dessen sich dieser Opernkomponist allenthalben erfreute, gedacht; die Aufführung einer oder der andern Oper dieses berühmten Meisters an den Höfen, wo einmal die italiänische Oper sich eingebürgert hatte, ist recht wohl möglich.

Die Geburt des Prinzen Ludwig Amadeus (6. April 1665) bot zu neuen Festen Veranlassung. Man gab die Oper „L'amor della patria superiore ad ogn'altro“ (dramma musicale per applaudere al felicissimo parto della S^a^ Adelaide etc. nella nascità di Luigi Amadeo Gaetano principe di Baviera composta dal S. Francesco Sbarra [41]). Dieser letztere Beisatz hat Lipowsky zu der irrigen Annahme veranlaßt, Sbarra sei der Componist resp. Tonsetzer dieser Oper und da er keinen weitern Dichter aufzufinden vermochte und doch einen Verfasser des Buches benennen mußte, setzte er ohne weiters den Namen des Grafen Bissari in die Rubrik „Dichter“ seines Opernverzeichnisses. Francesco Sbarra hat diesen Text auf bestimmte Bestellung für München gedichtet. Das Buch, aus dem üblichen Prolog, in welchem sich Hymnen, die Vaterlandsliebe, die eheliche Liebe, die Häuser Oesterreich, Frankreich, Bayern und Savoyen zum Preise des churfürstlichen Hauses in gewohnter Weise vereinen und der in 3 Akte getheilten eigentlichen Handlung bestehend, erhebt sich nirgends über das Niveau des damals Ueblichen und Hergebrachten.

Narses, Feldherr Justinians, hat bereits ganz Toskana erobert; nur die einzige „Republik Aurelia“ widersteht seinen Angriffen; darüber wüthend, läßt er den tapferen, von Arontes, einem Sohne des „Consuls Emilio“ commandirten Vertheidigern wissen, er würde, wenn sie sich nicht sofort ergäben, alle Vornehmen der Stadt, die in seine Gewalt kämen, enthaupten lassen. Doch auch zuletzt der Gewalt des Narses unterlegen, beweisen jene Aurelianer, Männer und Weiber, einen Heldenmuth, der den Sieger zur Menschlichkeit stimmt.

---

41) cf. note 30. Der Text dieser Oper findet sich unverändert in den „opere di Sbarra“ jedoch ohne Erwähnung, daß er zuerst für München geschrieben worden, wie dies bei den übrigen für Lucca ꝛc. verfaßten Texten geschah.

Väter und Kinder, Brüder und Schwestern, Liebende jeder Art, die sich schon für immer getrennt, schon fürs Vaterland dem Tode geweiht glaubten, fallen sich, Dank der Großmuth des Narses, vereint und glücklich wieder in die Arme. Dem in 4° gedruckten Textbuche sind prächtige Kupferstiche von Melchior Küssel beigegeben.

Weder der Name des Componisten, noch die Träger der Hauptrollen sind genannt: bezüglich des Ersteren fand ich nirgends, auch in der Hofzahlamtsrechnung nicht, eine Andeutung.

Außer dieser Oper kam ein von der Churfürstin und den höchsten Damen des Hofes ausgeführtes Ballet unter dem Titel: I Trionfi di Baviera (per la nascità di L. Amadeo) in der churfürstlichen Residenz zur Aufführung. Dichter und Tonsetzer sind nicht genannt; auch gelang es mir nicht, deren Namen zu ermitteln.

Da der junge Prinz Ludwig Amadeus, dessen Geburt zu Ehren diese Festlichkeiten, an deren einer sich seine erlauchte Mutter selbst betheiligte, veranstaltet waren, bereits am 11. Dezember 1665 starb, so müssen gedachte Vorstellungen in den Sommermonaten 1665 stattgefunden haben. Die Textbücher enthalten lediglich die Jahrzahl 1665 ohne nähere Angaben. Im Jahre 1666 fand ich keine Oper verzeichnet.

Zur Geburtstagfeier des Churfürsten hatte die Gräfin Kath. v. Törring, erste Palastdame der Churfürstin ein, wie es scheint im engsten Zirkel der churfürstlichen Familie aufgeführtes allegorisches Festspiel gedichtet, in welchem das „Schicksal", 6 Zigeuner und ein Chor auftreten. Ueber den Componisten war Nichts zu ermitteln. Im folgenden Jahre dagegen kam die Oper „Atalanta" (attione dramatica) zur Aufführung. Verfasser des Gedichtes war Marchese Ranuccio Pallavicino [42]). Die Aufführung fand am 30. Januar 1666 im Opernhause statt. Der Stoff ist der bekannten altgriechischen Sage entnommen; er schildert die Gewalt und den Sieg der Liebe über ein unbändiges, wildes Frauenherz. In der Vorrede gesteht der Dichter, bei Schilderung seiner Atalanta habe ihm

42) Ranuccio Pallavicino, geb. am 17. Oktober 1631 zu Parma, fand am churfürstlichen Hofe freundliche Aufnahme. Während seines Aufenthaltes in München 1663 schrieb er außer dem erwähnten Operntexte „I trionfi della architettura nella Residenza di Monaco" und „Ritratto di gran Personaggio". — Unter Innozenz XII. (1691—1700) treffen wir ihn als Gouverneur von Rom, in welcher Stellung er sich wegen seiner Rangstreitigkeiten mit dem kaiserlichen Gesandten Martiniz bekannt machte. Clemens XI. bestätigte ihn in seiner Würde; er wurde aber durch die von ihm befohlene grausame Hinrichtung des Marquis de Vaste so verhaßt, daß man auf seine Absetzung drang. 1706 zum Cardinal erhoben, starb er 1712, 81 Jahre alt.

die allergnädigste Churfürstin Adelaide von Bayern vorgeschwebt — ein sonderbares Compliment, wenn man den Charakter der wahren Atalante in Betracht zieht. Indeß hat allerdings Pallavicino den Stoff derart verballhornt, daß man nur mit Mühe die Grundzüge der antiken Sage wieder zu erkennen vermag.

Im Textbuche dieser Oper bin ich zum erstenmale einem später sich öfter wiederholenden „Protesta dell' Autore" begegnet, worin dieser feierlich versichert, daß er die Worte: Seele, Himmel, Gottheit, Geschick, fato, fortuna u. A. nur aus poetischer Lizenz, nicht aber aus innerer Ueberzeugung ihrer Wahrheit und Richtigkeit gebraucht habe, schon darum nicht, weil er ja ein rechtgläubiger Katholik sei.

Den Namen des Componisten der „Atalanta" fand ich nirgends verzeichnet. Die schon erwähnte Mittheilung Lipowsky's, daß Capellmeister Kerl die Musik geschrieben und hiefür vom Churfürsten ein Haus an der Fürstenfeldergasse geschenkt erhalten habe, ist durch gar Nichts bescheinigt, auch letzterer Umstand, wie schon erwähnt, nicht wahrscheinlich, weil sonst in dem ziemlich vollständigen Personalakte Kerl's oder ganz sicher in den wohlaufbewahrten Hofzahlamtsrechnungen eine Notiz sich vorgefunden hätte.

Eine scenisch musikalische Einleitung zu einem von der Churfürstin, dem Prinzen Maximilian, Bruder des Churfürsten, und der Prinzessin Mariane Christine im Herkulessaale ausgeführten Ballete fand am 17. Februar 1667 unter dem Titel „festa di Ballo" statt. Dichter und Componist waren nicht ausfindig zu machen.

Von einem unbekannten Dichter und ebenso unbekannt gebliebenen Componisten verfaßt, fand am 31. Oktober, dem Geburtstage des Churfürsten, eine theatralische Feier in der Residenz unter dem Titel: „Capriccio poetico" statt. Das kleine Buch ist sehr hübsch angelegt und besonders für Entwicklung des musikalischen Theiles bestens gesorgt.

Am Geburtstage der Churfürstin (6. November) kam unter dem Titel: „Le pretensioni del Sole", introduzzione musicale alla Corsa delle Teste, eines jener bereits bekannten musikalisch-allegorischen Vorspiele zu dem darauffolgenden Ringelrennen zur Aufführung. Der Verfasser des Textes war dießmal Domenico Gisberti, ein Priester aus Venedig, welcher als churfürstlicher Sekretär in bayerische Dienste aufgenommen, eine Reihe von Texten zu ähnlichen Gelegenheiten schrieb. Die Musik war von Kerl componirt. — Zu diesen Vorstellungen waren „die Alumnen im St. Gregori Haus" com-

mandirt. Sie mußten sich „bei den Palethen zu Hof gebrauchen lassen“ und erhielten hiefür 20 fl. gezahlt [43]).

Für das Jahr 1668 fand ich keine Oper, wohl aber unter dem Titel: „I trionfi di virtuosa bellezza“ eine nach einer großen Schlittenfahrt („per dare il buon capo d'anno all' inverno“ wie es auf dem Titel heißt) aufgeführte scenisch-musikalische Vorstellung, dann am 31. Oktober zum Geburtsfeste des Churfürsten eine musikalische Nachtfeier unter den üblichen allegorischen Formen vor. Der unermüdliche Gisberti war der Erfinder und Verfasser dieser Gelegenheitsstücke, von welchen das letztere, welches unter der Bezeichnung: „La Cuna elettorale, trattenimento notturno“ zur Aufführung kam, um dessentwillen merkwürdig ist, weil der sechsjährige Churprinz Max Emanuel darin zum erstenmale eine Rolle zu spielen hatte. Lipowsky benennt, als im Jahre 1668 weiters aufgeführt: „I colori geniali, torniamento di luce“ mit Text von Gisberti und Musik von Kerl. Nachdem auch der gleichzeitige Menetrier, loc. cit. p. 381 der Aufführung dieses Turnirs gedenkt, ist diesmal in die Angabe Lipowski's kein Zweifel zu setzen. — Was aber die angegebenen Namen des Dichters und Componisten betrifft, deren Menetier nicht erwähnt, muß ich mich, da ich aktenmäßige Notizen nicht fand, darauf beschränken, die einschlägige Angabe Lipowsky's einfach hier anzuzeigen. —

Im Jahre 1669 kam die Oper „Adelaide, regia principessa di Susa“ zur Aufführung. Ich entnahm diese Notiz der „Dramaturgia“ des L. Alacci, woselbst übereinstimmend mit Quadrio V., 475, der Venezianer Gianib. Rodoteo als Verfasser des Buches genannt, für die 1669 in München stattgehabte Aufführung aber kein Componist angegeben wird. Das libretto scheint speziell für den Münchener Hof bestellt gewesen zu sein; denn erst 1670 kam derselbe Text in Venedig mit Musik von Giulio Riva zur Aufführung. Lipowsky hält wiederum den bekannten Dichternamen für den des Tonsetzers und bürdet dem ohnedies über Gebühr beschäftigten Gisberti auch noch diesen Operntext ungerechterweise auf. „La Casa d'Acquario“ heißt der Titel einer zum Geburtstage der Churfürstin (6. Nov.) in diesem Jahre aufgeführten Festvorstellung mit Soli's und Chören, in welcher

---

43) Das von Herzog Albert V. gegründete, von Wilhelm V. erweiterte Seminarium für arme Studirende war in der Neuhausergasse erbaut. Von der am Seminar gelegenen Kirche, welche 1645 zu Ehren St. Gregor's eingeweiht worden, erhielt das Stift seinen Namen. Es ward zu Anfang dieses Jahrhunderts an Private verkauft.

der Churprinz Max Emanuel und die Prinzessin Marianne Christine ihre Tanzkunst producirten; der Text ist von Gisberti verfaßt.

Im Jahre 1670 fand außer einem in der bekannten Weise arrangirten Thurnier „La Giostra delle Amazoni“, wozu die dramatisch musikalische Einleitung Gisberti (wie ausdrücklich bemerkt ist, sein hundertstes Produkt) geschrieben hatte, die Aufführung einer großen Oper statt. Sie hieß „Ottone in Italia“ (melo-drama per musica) und war der Text von Dr. Marco Rosetti[44]) wie aus der Widmung zu ersehen, für München speziell geschrieben. Lipowsky hält den Rosetti wieder irrigerweise für den Componisten. Ueber diesen aber herrscht tiefes Dunkel. Ich vermochte um so weniger mit Erfolg in dieser Beziehung zu recherchiren, als gerade die wichtigste Quelle, der Hofzahlamts-Rechnungsband pro 1670 völlig abgängig ist.[45]) Ueber das Buch selbst kann ich füglich hinweggehen. Es behandelt in 3 langen und langweiligen Akten eine Episode aus dem Römerzug des Kaisers Otto II. In den nach jedem Aktschluße treffenden „Intermedii“ marschirt die ganze Mythologie, alle Götter der Ober- und Unterwelt ꝛc. auf.

Ein Jahr später kam Meister Kerl's „Erinto“ wieder zur Darstellung und zwar bei Gelegenheit des festlichen Empfanges des Fürsterzbischofes Max Gandolf von Salzburg. Dieser aus dem alten steirischen Geschlechte der Grafen von Kuhenburg stammende Prälat hatte, wie uns Chapuzeau in seiner „Relation de l'Estat present de la Maison Electoral et de la Cour de Bavière“, Paris, 1673 8°,[46]) versichert, im Jahre 1670 das erlauchte churfürstl. bayer. Paar bei einem Besuche in Salzburg mit aller erdenklichen Pracht empfangen, so, daß jetzt bei seinem Gegenbesuche in München Alles aufgeboten ward, ihm den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. —

Die Aufführung des „Erinto“ fiel in die ersten Tage nach der Ankunft des hohen Gastes. Chapuzeau erzählt, es hätten auch Vor-

---

44) Doktor J. Marcus Rosetti an den Grenzen des Herzogthumes Crain geboren, ward 1689 Bischof zu Petau und starb 1692.

45) Alacci dramat. kennt diese Aufführung des „Ottone“ nicht, wohl aber erwähnt er einer ebenfalls im J. 1670 in München stattgehabten Aufführung des „Ottone in Italia tra le festose aclamazioni fatte all' Alt. Emin. S. Elletorale di Mass. Enrico Arcivescovo di Colonia“, es scheint also die Oper bei dieser Gelegenheit wiederholt worden zu sein. (Max Heinrich geb. 1621, gest. 1688, war ein Sohn Albrecht's VI. des Leuchtenbergers, seit 1650 Churf. von Cölln.)

46) p. 188 ff. das Buch enthält interessante Personalschilderungen.

stellungen deutscher und französischer Comödien stattgefunden,[47]) — ohne jedoch diese Vorstellungen selbst näher zu bezeichnen. Ich übergehe die bei Chapuzeau weiter und ausführlich enthaltenen Schilderungen der Fahrten auf dem Starnberger See, des in der Reitbahn aufgeführten Caroussel's, an welchem sich der Churfürst und sein Bruder mit zahlreichem Adel persönlich betheiligten u. s. w. Die Tage, welche der Prälat in München sich aufhielt, bildeten eine fortlaufende Kette glänzender Feste. Sie schloßen mit einer französischen Comödie, welche das Treiben auf der gerade damals vorbereiteten Münchener Jakobidult zum Gegenstande hatte.[48])

Das Geburtsfest der Churfürstin bot wieder Gelegenheit zu einem glänzenden Waffenspiele. Die übliche scenisch-musikalische Einleitung, in welcher die Unsterblichkeit, die Dichtkunst, die Skulptur, Krieg und Friede, Vulkan ꝛc. in buntem Gewirr figuriren, führt den Titel „I Trionfi della Guerra e della Pace" und war von einem Giov. Fr. Diani gedichtet. Der Componist war nicht zu ermitteln. —

Im Jahre 1672 kam zum Geburtstage des Churfürsten die Oper: Amor tiranno, ovvero, Regnero innamorato (poesia drammatica comica nova rappresentata in Musica l'anno 1672 nel giorno natal. de S. Ferd. Maria etc.) zur Aufführung. Der Text war vom churfürstl. Sekretär Dom. Gisberti verfaßt. Ich entnahm diese Nachricht der schon mehrmals erwähnten „Dramaturgia" des Alacci, woselbst aber kein Componist genannt ist. Textbuch lag mir keines vor. Lipowsky setzt die Aufführung dieser Oper fälschlich auf's Jahr 1673 und substituirt für das Jahr 1672 einen „Amor guerriero", von welchem ich aber alles Forschens ohngeachtet nicht Näheres zu entdecken vermochte. Obiger, in seinem „Musiklexikon p. 426" enthaltenen Angabe widerspricht übrigens jener Autor in seinem „Ferd. Maria" p. 226, woselbst er den „amor guerriero" am 12. Geburtstage des Churprinzen Max Emanuel, also 1674 11. Juli, Text von Bissari, Musik von Herk. Bernabei aufführen läßt. Chapuzeau erwähnt p. 169 einer

---

47) Deutsche Comödie fand nach den Hofzahlamts-Rechnungen seit dem Jahre 1669 statt. Ein gewisser Michael Daniel Threu erhielt damals für 12 bei Hof mit seiner Gesellschaft gehaltenen Comödien 100 fl. und blieb von da an bis zum Jahre 1687, je nach der Anzahl seiner Aufführungen honorirt, in churfürstlichen Diensten. Französische Comödie unter der Leitung eines gewissen Philipp Millot fand ständig seit 1671 am Münchener Hofe statt.

48) „Comedie francaise, qui un de mes amis composa en 3 actes, prenant pour le Sujet les Intrigues de la Foire, qui se tenait a Munich durant quinze jours et qui est une des plus belles d'Alemagne. (p. 160)."

im Oktober 1672 zur Geburtagsfeier des Churfürsten aufgeführten Oper (comedie en musique), ohne jedoch den Namen zu nennen, oder sonst näher auf diese Angabe einzugehen.

Das Jahr 1673 verfloß unter Festen der mannigfaltigsten Art. Französische Komödie, große Ballet's in Schleißheim; eine in Nimfenburg aufgeführte „Schäfferei" und eine „zu Faßtnacht gehaltene Würthschaft" finde ich in den Zahlbüchern verzeichnet.

Merkwürdig in jener Zeit erscheint die Lust, mit welcher sich fürstliche Personen an fast allen Höfen beeiferten, an der Spitze ihres Hofadels selbst in scenisch-dramatischen Darstellungen zu agiren. Wir haben bereits eine ziemliche Reihe solcher Feste am bayer. Hofe an uns vorüberziehen sehen. Jene maskirten Turniere und Waffenspiele, Schlittenfahrten, Ballete u. dgl. mit ihren mythologischen und allegorischen Beziehungen erhielten noch einen Zuwachs durch Einführung der sogen. Wirthschaften. Schon Menetrier in seinen „Représentations" ꝛc. p. 285 ff. erwähnt dieser Art Hofbelustigung. Nach ihm hätten sie nur in Deutschland stattgefunden und zwar meist zur Carnevalszeit. Die fürstlichen Personen verkleideten sich sammt den Herren und Damen ihres Hofes in Wirthsleute, Aufwärter, Kellnerinnen u. dgl. und machten den zahlreich eingeladenen Gästen unter dem Schalle der Musik die Honneurs. Der Hof von München wird von Menetrier besonders als der hervorgehoben, an welchem solche „Wirthschaften" mit allem Glanz und in höchster Vollendung dargestellt worden seien.[49]) Ich habe leider keine Originalbeschreibung eines solchen Festes auftreiben können, wiewohl die in den Hofzahlamtsrechnungen enthaltenen Positionen jene Angaben Menetrier's vollständig bestätigen. Die von Menetrier bei dieser Gelegenheit entworfene Schilderung eines solchen am 11. Febr. 1670 am churfürstl. bayer. Hofe stattgehabten Festes dürfte hier eingeschaltet sonach nicht unwillkommen sein.

Die „Wirthschaft" fand am gedachten Tage in der Residenz statt. Die Herzogin Febronie, Gemahlin des Herzog's Max, Bruders des Churfürsten, stellte die Wirthin, der Hofrathspräsident, Fürst von Fürstenberg, den Wirth vor. Herren und Damen des Hofes bildeten die Dienerschaft dieses prächtigen Gasthauses, in welchem alle Nationen

49) „— particulierement dans la Cour de Bavière, ou la Feu Electrice Mad. Henriette Adelaide semblait avoir amené avec elle toutes les Grâces et toute la magnificence de la Cour, où elle était née etc."

und alle Klassen der Bevölkerung einsprachen. Zuerst erschienen der Churfürst mit seiner Gemahlin als Türke und Türkin in kostbarem Anzuge; der Churprinz und Frl. v. Wolkenstein kamen als Römer, Herzog Max mit Gräfin Tattenbach als Chinesen; die Churprinzessin [50]) als Zigeunerin wahrsagte den Umstehenden, und benahm sich hiebei äußerst gewandt und geistreich; in extemporirten italiänischen Versen äußerte sie gegen Jedermann etwas auf seine Neigungen, Gewohnheiten und Wünsche Bezügliches. Es waren auf dieser Wirthschaft 40 Nationen beiderlei Geschlechts vertreten; eine Unzahl von Pilgern, Schäfern, Jägern, Soldaten, Zigeunern, italiänischen Bauern und Bäuerinen trieb sich da herum.

Daß bei solchen Gelegenheiten weder die Freuden der Tafel, noch die Lust des Tanzes vergessen wurden, versteht sich von selbst.

Wir begegnen unter etwas veränderter Form Festlichkeiten solcher Art noch bis in die 2. Hälfte des vorigen Jahrhundert herab. In München waren, besonders unter Max Emanuel und Carl Albert, „die Bauernhochzeiten" beliebt. Der Hof und hoffähige Adel kam, in die verschiedensten Oberländer- und Niederländer-Bauerntrachten gekleidet, in Nimfenburg zusammen, fuhr von dort in Schlitten an die Residenz in München, vor deren Portal ein Schild „zum bayerischen Löwen" [51]) hing. Churfürst und Churfürstin machten die Wirthsleute, der Brautführer stellte in einer Anrede Braut und Bräutigam vor u. s. w. Man trat sodann in einen Saal, in welchem eine lange, mit hölzernen und irdenen Geschirren besetzte Tafel die Hochzeitszeitsgäste aufnahm; Wirth und Wirthin saßen mit am Tische. Als Kellner, Kellnerinen, Hausknechte verkleidete Cavaliere und Hofdamen bedienten; die Tafel- und Tanzmusik bestand aus Geigen, Schalmeien und Bockspfeifen — Alles war so eingerichtet, daß die Illusion, als ob man sich wirklich auf einer Bauernhochzeit befände, nirgends gestört wurde; sogar das Abtanzen des Jungfernkranzes ward selten vergessen. —

Auch die uns schon bekannten „Schäffereien" kamen unter selbständiger Betheiligung der hohen Herrschaften mehr und mehr in Aufnahme. Man liebte jetzt derlei arkadische Scenen im Freien, in schönen lauen Sommernächten, bei feenhafter Beleuchtung, zu welcher das tiefe Dunkel der nächsten Umgebung, der Lauben und Bosquets

---

50) cf. oben Note 30.

51) Eine ähnliche Idee führte der Herzog von Württemberg beim Empfange Josef's II. in Stuttgart aus.

lockend und erregend abstach, aufzuführen. Die Hofgärten von Nimfenburg, Dachau, Schleißheim waren oft der Schauplatz solcher Schäferfeste.[52])

Auch die Jahre 1674 und 1675 verliefen unter den herkömmlichen Festen und Vergnügungen; Oper, französische Comödie, Ballett und Turnier finde ich wiederum in den Hofrechnungen verzeichnet, ohne jedoch Näheres darüber mittheilen zu können. Aus Alacci entnehme ich, daß eine dieser Festivitäten ein Turnier zu Pferd mit üb-

---

52) Zu einer eigenthümlich widerlichen Erscheinung gestalteten sich die „Schäfereien" in späterer Zeit, da sich die am französischen Hofe zum guten Ton gehörigen Liederlichkeit und Leichtfertigkeit in Schäfermasken steckte, um unter einer harmlosen Außenseite doch wenigstens den Schein des Anstandes zu wahren. Als französisches Wesen und Unsitte auch an einzelnen Höfen Deutschlands Eingang gefunden hatte, gesellte sich hier zu den nur zu leicht begriffenen französischen Raffinerien eine Rohheit der Gesittung und Schamlosigkeit, die jenes arge Treiben doppelt widerlich macht. So erzählt z. B. der k. preuß. g. Rath von Loen in seinen „kleinen Schriften" I p. 50:

„Den 12. Mai gab die Gräfin Dönhoff dem König auf dessen Geburtstag ein Fest in ihrem Garten. Alle dazu eingeladenen jungen Damen erschienen als Schäferinen, in weißen mit Blumen ausgeschmückten Kleidern, um dem König bei der Tafel aufzuwarten. Sie hatten Kränze auf den Häuptern und Stäbe in den Händen. Eine Jede erhielt einen nach ihrem Loos ihr zugefallenen Cavalier; diesen Looszettel hatte jede auf der Brust angehefftet. Der Anfang wurde durch ein französisches Lustspiel gemacht. Darauf begab sich die ganze Gesellschaft in ein von Laubwerk erbautes großes Sommerhaus. Der ganze Garten war beleuchtet, und hatte in den beiden Ecken zwei Cabinette. In jenem speißte der König mit den vornehmsten Herren und Damen, und in dem andern die übrigen Gäste. Die Musik ließ sich oben über dem Lustgebäude des Königs hören, doch so, daß man die Spielenden nicht sehen konnte. In der Vertiefung zeigte sich ein mit Lichtern erhelltes Grottenwerk mit Wasserfällen und brennenden Sinnbildern. Alles gefiel mir bei diesem herrlichen Fest. Nur zuletzt sahe ich, daß die Menschen ihrer Lust nicht ehender Schrancken setzen können, als bis die Unlust dazu kommt. Man tranck starck, wo der König war. Die Damen, die Gesanden und diejenigen Herren, welche auf diesem Kampfplatz keine Helden waren, hatten sich davon gemacht. Einige polnische Magnaten, denen hier die Teutschen wacker zugesetzt hatten, fanden sich übermannet; sie wollten weichen und jene als Sieger hinterlassen, allein die Wache schützte vor, daß sie Befehl hätte, niemand den Ausgang zu verstatten. Einige darunter sahen so blaß aus, wie der Tod; ihre Köpfe wackelten auf ihren Schultern und ihre Füße thaten ungewiße Tritte. Es hieß: Sta pes, sta mi pes: sie taumelten dem ungeachtet voller Ehrerbietung vor dem König herum. Ein polnischer Herr erweckte bei mir ein Mitleiden; das Wasser tropfte im durch die Unterkleider herunter; er that nicht andres, als ob er den Geist aufgeben wollte. Ein anderer Polack wurde wild. Er schwur bei dem teutschen Teufel, daß wo man ihn nicht würde hinaus lassen, so würde er der Natur in des Königs Gegenwart ihren Lauf lassen müssen. Als man seinen Ernst sah, ließ man ihn gehen." — Unschuld und Einfalt konnten wohl kaum schnöder persiflirt werden, als durch jene in Schäfergewanden begangenen groben unsittlichen Excesse.

licher Weise eingestreuten allegorischen Scenen aus der Feder des D. Gisberti gewesen sei. Sie führt den Titel: „La conquista del Velo d'oro in Colco“ (torneamento à cavallo, di Dom. Gisberti 1674 Monaco). Lipowsky schreibt die Musik zu diesem Turnier dem Ercole Bernabei (p. 426; Musiklexikon) zu; im Artikel Bernabei schweigt er bei Aufzählung der Werke dieses Meisters hierüber gänzlich. Da mir weder ein Textbuch, noch sonst ein Beleg vorliegt, aus welchem ich hätte entnehmen können, daß Bernabei wirklich die Musik zu diesem Turnier, welches von Fetis, biogr. univ. als „Oper“ bezeichnet wird, geschrieben habe, muß ich die Frage noch als offene bezeichnen.

Wir wenden uns sofort zu Ercole Bernabei, welcher in diesem Jahre seine Functionen als churfürstlich bayerischer Capellmeister übernahm. Bernabei (Giuseppe Ercole) war um 1620 in Caprarola im Kirchenstaate geboren. Sein Lehrer in der Kunst der Musik war Orazio Benevoli.[53]) Nach Vollendung seiner Studien soll er erst die Stelle eines Capellmeisters an der Laterankirche in Rom erhalten und später in gleicher Eigenschaft an die französische St. Ludwigs-Kirche gekommen sein. Nach Benevoli's Tode soll ihn das Capitel des Vaticans zu dessen Nachfolger ernannt haben (1672); indessen scheint mir dies insoferne unwahrscheinlich, als Cardinal Barberini, der ihn unterm 15. Juni 1674 als Hofcapellmeister nach München empfahl, in seiner Zuschrift ihn blos „Già musico di Capella di Sacros. Basilica di S. Pietro“ nennt und gewiß nicht außer Acht gelassen haben würde, allenfallsige Capellmeisterstellen, die sein Schützling früher bekleidet hätte, als weitere Empfehlung zu benennen.

Das Anstellungsdekret ist vom 30. Juni 1674 dd. Tachau und lautet:

„Ihro Kfftl. Durchl. haben dero Hofcapelle mit einem neuen Capellmaister, Herc. Bernabei, zu versehen resolvirt, in der Hoffnung, daß gleichwie Sie wüssen, daß derselbe eine Person von gueten Qualitäten und großer Perfection ist, also auch werden Sie von ihme alle vollkommene Satisfaction empfangen, zugleich den sonderbaren ruehmb, so angeregte churfl. Hofcapelle von unfürdenklichen Jahren hergebracht auch durch seine, Bernabei's, fürtreffliche Talent noch ferners beständig erhalten können.“

53) Benevoli, der berühmte Componist 16- und 24stimmiger Kirchenmusiken, ein Schüler Vinz. Ugolini's, hielt sich längere Zeit (1643—1645) in Wien auf und wurde im Dezember 1646 Capellmeister bei St. Peter in Rom, welche Stelle er bis zu seinem am 17. Juni 1672 erfolgten Tode bekleidete.

(Nun folgt eine scharfe Ermahnung an sämmtliche Capellmitglieder, dem neuen Herrn, bei Meidung schwerer Ungnad den größten Gehorsam zu erzeigen).

Am 25. Juli ward mittels Dekretes Bernabei's Gage auf 1180 fl. Gehalt und 243 fl. Weingeld fixirt. In den Hofzahlamts-Rechnungen dagegen wird Barnabei bereits vom 15. April anfangend in den Genuß seiner Gage versetzt erklärt, — wahrscheinlich ein ihm durch die Gnade des Churfürsten besonders gewährtes Benefiz.[54]) Am 20. Nov. erhielt er den Rathstitel gleich seinem Vorgänger Kerl. Der angeblich bereits im Jahre 1674 von ihm componirten Musik zum Turnier „La conquista del Velo d'oro" haben wir bereits gedacht. Im selben Jahre soll er eine „Fabrica della corona" geschrieben haben, so wenigstens rangirt Lipowsky im Opernverzeichnisse dies Werk. In seinem „Leben Ferd. Maria's" p. 237 setzt derselbe Autor die Aufführung der „Fabrica" auf 1677. Ich habe weder für das erstere noch letztere Jahr authentische Nachweise der Aufführung erlangen können. Mit mehr Wahrscheinlichkeit erscheint E. Bernabei als Tonsetzer der im Jahre 1675 produzirten Oper: „I portenti dell' Indole generosa, ovvero Enrico III. Imperadore, duca 33. di Baviera", Text von Gisberti; (ich entnehme die Notiz über die Aufführung dieses „drama per musica" wiederum der Dramaturgia Alacci's. Textbuch und sonst Näheres hierüber fand ich nicht). Seiner weitern Thätigkeit werden wir am gehörigen Ort begegnen. Mehr für die Kirche als für die Oper schaffend hat sich E. Bernabei in seinen Werken ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Den besten Meistern der neurömischen Schule, der Schule des concertirenden Styles würdig zur Seite stehend, verbindet er mit Anmuth und Neuheit der Ideen gründliche Kenntniß des reinen Satzes. Die Sorgfalt, mit welcher man in der Sixtina noch heute die Werke E. Bernabei's nicht nur aufbewahrt, sondern auch ausführt, spricht beredter als alles Weitere für ihren Werth. Nur wenige dieser Werke sind veröffentlicht, nemlich: ein Concerto madrigalesco à 3 voci. Rom 1669; dann eine im Jahre 1720 in Amsterdam erschienene Sammlung von Motetten, 3 und 4stimmig mit und ohne Instrumente.[55]) — Ercole

54) Kerl's macht das Hofzahlbuch für 1674 keine Erwähnung mehr, er scheint also bereits Ende 1673 abgegangen und sonach die Capelle bis Ende Juni 1674 ohne eigentliche Führung gewesen zu sein.

55) Die k. Bibliothek bewahrt von Erc. Bernabei gar kein Musikwerk.

Bernabei starb am Schlusse des Jahres 1687 (nicht 1690 wie Fetis, oder gar 1691, wie Lipowsky behauptet) in München.

Noch im Carneval des Jahres 1676 hatte am Hofe eine „Schäfferei" stattgefunden, — aber schon im Monat März unterbrach eine bedenklich gewordene Krankheit der Churfürstin alle weitere Vergnügungen. Seit der am 9. April 1674 in der Residenz ausgebrochenen großen Feuersbrunst, aus welcher die erlauchte Frau sich nur mit genauer Noth und fast aller Kleidung entblößt zu retten vermocht hatte, befand sich ihre Gesundheit in mißlichem Zustande. Am 18. März 1676 unterlag sie, noch nicht 40 Jahre alt, der in Abzehrung ausgearteten Krankheit. Mit ihr schied eine hochbegabte, edle Fürstin, eine wahre Schützerin der Kunst, in welcher sie selbst excellirte, von hinnen. Ihr Name, unauflöslich mit der Geschichte der Oper in München verknüpft, wird in dankbar ehrendem Andenken fortleben, so oft man des in Gegenwärtigem geschilderten Zeitabschnittes gedenkt.

Der Churfürst zog sich, seit dem Tode seiner Gemahlin im Innersten erschüttert, in die Einsamkeit nach Schleißheim zurück. Auf das weiche, sanfte Gemüth dieses Fürsten hatte die Trennung von der 24 Jahre mit ihm verbunden gewesenen Gemahlin einen nachhaltig schwermüthigen Eindruck gemacht. Umsonst suchte man die altgewohnten Vergnügungen hervor, ihn zu erheitern und zu zerstreuen; man unterbrach seine Zurückgezogenheit in Schleißheim durch Aufführung deutscher Comödien, man beredete ihn, den wiederaufgenommenen Operndarstellungen in München beizuwohnen; er ließ Alles willenlos geschehen und blieb nach wie vor in Melancholie versunken. Die einzige Erholung, welche ihn noch erfreuete, waren die an allen Orten, wo er residirte, Sommer wie Winter in jeder Woche 2mal aufgeführten Kammermusiken. — Im Jahre 1677 ward Giov. Antonio Bernabei, 1659 in Rom geboren, ein Sohn und Schüler des Ercole Barnabei aus Italien nach München berufen.[56]) Das betreffende Dekret, welches ihm die Stellung als „Vicecapellmeister" mit 1080 fl. Gehalt ausspricht, datirt vom 12. Juli 1677. Am 16. Januar 1688, nach seines Vaters Tode zum wirklichen Capellmeister ernannt, starb er am 9. März 1732. Was

56) Lipowsky und nach ihm Fetis lassen ihn irrigerweise bereits im Jahre 1674 mit seinem Vater nach München kommen; nach den einschlägigen Akten und Zahlamtsbüchern aber steht fest, daß er erst 1677 aus Italien berufen und ihm die Reisekosten daher mit 400 fl. vergütet worden sind.

er für München im Gebiet der dramatischen Musik schrieb, werden wir noch kennen lernen.[57])

Unter Ferdinand Maria's Regierung kamen von seiner Composition folgende 2 Opern zur Aufführung:

Alvilda in Abo, melodrama di Ventura Terzago als Carnevalsoper am 10. Februar 1678. Dieser Terzago „so in gewissen Sachen zur Composition gebraucht wird, ist auf 1 Jahr vom 1. April (1677) an, nach dessen Verlauf wieder angefragt werden soll mit 400 fl. angeschafft." Ueber seine Anticedentien konnte ich nichts Näheres eruiren[58]); er blieb in churbayerischen Diensten, ward bis zum Jahre 1678 in die Liste der „Musikanten" geführt, dann aber vom 1. Juli an zum „geheimen Sekretär" ernannt. An die Stelle des im Jahre 1675 mit 1000 fl. Abfertigung entlassene D. Gisberti gerückt, erwies er sich in seiner Wirksamkeit als Opern- und Gelegenheitsstück-Dichter nicht minder fruchtbar als sein Vorgänger.

Der Prolog vorstehender Oper spielt in Thessalien, woselbst am Flusse „Anfriso" Pallas, Apollo, Cupido, Momus, Herkules und Perseus sich treffen und die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf das hinlenken, was sich nun „im kälteren Abo", der Hauptstadt Finnlands, (nur einige hunderte Meilen von Thessalien entfernt), entwickeln werde, — dort trägt sich nemlich ein unerhörtes, noch nie dagewesenes Ereigniß zu: „Alvilda", die aller Liebe entsagende, wunderschöne Tochter des Gothenkönigs Sivardo zieht an der Spitze einer Schaar wilder Amazonen ihres Landes auf Seeräuberei im gothischen Meere aus; der dänische Prinz „Alfo" ist sterblich in Alvilda verliebt; aber nur nach langen Kämpfen und einer zum Schlusse arrangirten mörderischen Seeschlacht im Golf von Finnland, in welcher Alfo die gothischen Amazonen sammt ihren Leuten vollständig besiegt, erklärt sich auch das Herz des Grausamen überwunden und von den Segenswünschen der beiderseitigen Verwandtschaft begleitet, schließen die jungen Leute den Bund ewiger Treue und Liebe.

In dem in 8° gedruckten Libretto sind auch zum erstenmale die in jedem Akte vorkommenden Ballette angezeigt.[59]) Balletmeister

57) Von seinen Werken bewahrt die k. Bibliothek in München außer einer Reihe Kirchensachen ein Festspiel (mscr.) „gli Dei festeggianti" für 2 Stimmen aus dem Jahre 1688.

58) Aus der Widmung des Buches zur Oper „Enea in Italia" ist zu entnehmen, daß der Dichter bereits zum zweitenmale vor den in seiner Heimath Italien wüthenden Kriegen sich geflüchtet.

59) Das Buch ist so eingerichtet, daß die mit der Handlung in Zusammenhang stehenden Ballete zu den Aktschlüssen eintreten.

war der churfürstliche Kammerdiener Rodier;[60]) Dekorationen wurden 3mal in jedem der Akte gewechselt.

Im Januar 1679 kam vom nemlichen Terzago eine weitere, von A. Bernabei componirte Oper: „Enea in Italia" zur Vorstellung. Das mir vorgelegte Libretto (in 8° gedruckt) ist defekt und geht nur bis zur 17. Scene des 2. Aktes. Es behandelt die bekannte Historie des Enea und der Dido.

Es war die letzte Oper, welche unter Ferd. Maria zur Aufführung gekommen war. Am 26. May 1679 starb dieser um Bayerns Kultur, wie um die Bildung und das Glück seines Volkes hochverdiente Churfürst.

Zum Schlusse dieses Abschnittes werfen wir noch einige allgemeine Rückblicke auf die Entwicklung der Oper in München während der eben geschilderten 25 ersten Jahre ihres Bestandes. Vor Allem ist der Mangel aller Opernpartituren aus dieser Zeit zu beklagen. Wie schon bei Besprechung der einzelnen Aufführungen bemerkt worden, ist weder von Kerl's, noch der beiden Bernabei's Opern eine Partitur mehr aufzufinden gewesen, — ein Umstand, der alle eingehende Beurtheilung des eigentlich wesentlichsten Theiles einer Operngeschichte: der Gestaltung des rein musikalischen Inhaltes der einzelnen Werke schlechterdings unmöglich macht. Es bleibt sonach nur übrig, zurückgreifend auf die allgemeine Entwicklungsgeschichte der Oper jener Tage vom allgemeinen Standpunkte aus einen Möglichkeitsschluß über die Beschaffenheit der Compositionsweise jener Meister zu ziehen, welche für die Münchener Oper schrieben.

Das Wenige, was sich aus den ersten 40 Jahren des Bestehens des „drama p. musica" in Italien erhalten hat, ist nicht eben geeignet, uns einen erfreulichen Begriff über diese Art Opernmusik beizubringen. Unbeholfene, endlose Recitation wechselte mit einigen steifen Coloraturen und schwunglosen Chören. Arien kannte man noch nicht. Die Hauptsache war und blieb lange Zeit bei aller dieser Opernaufführung nicht etwa die Musik, sondern die in den Opern entwickelte Pracht an Aeußerlichkeiten; auch die in der nächsten Zeit stattfindenden Verbesserungen der Opernmusik gingen nicht von Operncomponisten selbst, sondern von einem Manne aus, der nie eine Oper geschrieben hat: von Giacomo Carissimi. Ihm war es gelungen, in seinen Kammercantaten jenen unbeholfenen steifen Styl

---

60) François Rodier gehörte der Münchener Oper von 1678 — 1690 als Balletmeister an.

der weltlichen Musik angenehmer, sangbarer, fließender zu gestalten; die melodische Bewegung des Recitativs ward frischer, die Accentuirung durch die von ihm eingeführte größere Lebendigkeit und Abwechslung der Bässe schärfer; das Recitativ erhielt durch ihn eine anmuthige Beimischung arioser Stellen, welchen geschmackvollere, gerundetere Coloraturen nicht mehr fehlten; auch die im Bau und der Spielart der Instrumente damals gemachten Fortschritte ließ er sich nicht entgehen; er machte in seinen Compositionen bei Begleitung des Gesanges in Zwischen- und Nachspielen freieren Gebrauch von den Instrumenten, als man seither gewohnt gewesen war. So schrieb er eine Reihe von Cantaten uud Oratorien, welche durch ungewohnte Anmuth und Lieblichkeit und den leichten Fluß der Composition zur höchsten Bewunderung hinrissen.

Der Einfluß eines solchen von seiner Zeit mit Recht vergötterten Mannes auf alle Gattungen musikalischer Compositionen ist leicht erklärlich; er machte sich bei der Opernmusik um so mehr geltend, als die von ihm geschaffene Satzweise mit ihrem concertirenden Glanze, ihrer Anmuth und Leichtigkeit eben alle Bedingungen in sich schloß, welche zur Wirkung der dramatischen Musik erforderlich waren. Unter seinen zahlreichen Schülern fanden sich tüchtige Leute, welche bei der immer mehr wachsenden Beliebtheit der Oper sich leicht entschlossen, für's Theater zu schreiben und nun jene neueste Weise des verehrten Meisters in ihren Operncompositionen zur Geltung brachten. — Bassani, Cesti, Al. Scarlatti, Ferrari, F. Cavalli, Ziani, — sie Alle, die später als Operncomponisten sich mit Ruhm bedeckten, sie waren zu Carissimi's Füssen gesessen, hatten sich nach seinem Muster und Beispiel gebildet. — War also Johann Kaspar Kerl, der churfürstliche Kapellmeister, wirklich ein Schüler jenes Meisters, so wird er auch in dessen Manier, nach dessen als vollgiltig anerkannten Mustern seine dramatischen Compositionen geschrieben haben; wenigstens deuten die von Alcaini in der Vorrede zum „Oronte" ertheilten, bereits oben citirten Prädikate der Kerl'schen Musik: „eccellenza nel recitativo e divinità nelle arie", wenn auch vielleicht für zu hyperbolisch erachtet, auf den vom Componisten eingehaltenen Unterschied zwischen Recitativ und Arie d. h. (für jene Zeit) melodiöse, im vorgeschriebenen Takte sich bewegende Gesangstellen. Erc. Bernabei soll ein Schüler des berühmten Kirchencomponisten Or. Benevoli gewesen sein; aber auch auf ihn, der sich gerade zur Zeit der höchsten Wirksamkeit Carissimi's in Rom aufhielt, muß, auch wenn er nicht unmittelbar Schüler dieses großen Meisters gewesen, der allgemein wirkende und zündende Einfluß jener neuen Satzweise sich wirksam erwiesen haben.

Einen weiteren Anhaltspunkt, daß die in Melodie und Verzierung des Gesanges weit gegen die erste Periode der Operncompositionen vorgeschrittene Tonsetzweise Carissimi's in den von Kerl und Bernabei geschriebenen Opern zur Anwendung gekommen sei, liefert die Betrachtung der Verhältnisse des Sängerpersonals der Münchener Kapelle. Während noch die Rechnungen vom Jahre 1650 nur 7 italiänische Sänger mit 4—700 fl. jährlichem Gehalt ausweisen, ist die Zahl derselben im Jahre 1657, da Kerl's „Oronte" aufgeführt wurde, auf 12 ständig mit je 993 fl. Jahresgehalt in Diensten stehende italiänische Sänger gestiegen, die vorübergehend engagirten Persönlichkeiten gar nicht gerechnet. Schon das durchschnittlich verabreichte Honorar von jährlich 993 fl., eine für die damaligen Verhältnisse gar nicht unbedeutende Summe, beweist, daß diese Sänger wirklich Kunstsänger gewesen sein mußten, welche nicht nur in der psalmodirenden Weise des ursprünglichen Recitativs, sondern auch in der melodiösen und reichverzierten Cantilene, wie sie Carissimi eingeführt hatte, etwas Bedeutendes zu leisten vermochten. Die dem Textbuche des „Oronte" vorgedruckten Gedichte an die 3 Hauptrollenträger liefern den unumstößlichen Beweis, daß hier bereits ächte Gesangsvirtuosität obgewaltet haben mußte. Im Textbuche der im Jahre 1667 von Kerl componirten introd. mus.: „Le pretensione del Sole" nennt (p. 21) der Verfasser die agirenden P. Zambonini und Giulio Rossoni: „i più famosi tenori del nostro secolo."

Vom Jahre 1654—1679 waren bei der Oper in München 46 italiänische Sänger ständig, eine fast ebenso große Anzahl vorübergehend in Diensten. Die churfürstlichen Agenten in Rom, Venedig, Mailand, Parma 2c. waren beauftragt, gute Sänger nach München zu schicken und die in den Ausgabenverzeichnissen zahlreich vorkommenden Posten „für unterschiedliche wälsche Musikanten und andere aus Italien hieher beschriebenen Maister" liefern den Beleg, daß der Verkehr mit Italien in dieser Beziehung ein äußerst lebhafter gewesen. Gegen die italiänischen Sänger erwies der Churfürst sich stets gnädig und huldvoll. Eine große Reihe der jährlich verzeichneten „Ainzigen Ausgaben" weist die solchen Leuten vom Churfürsten „bezahlte Schulden" oder verabreichte „Gnadengeschenke" als Zufriedenheitsbeweis nach. Im Jahre 1667 erhielt der Sänger Giulio Reali „um daß er die päpstliche Capelle verlassen und anderer gewisser Considerationen willen" ein Recompens von 1000 fl. — Schon jetzt trat die Uebung ein, besonders beliebte Sänger zu churfürstlichen Kammerdienern (ajutanti di camera) zu ernennen, mit welchem Posten eine jährliche

„Addition" in der Regel verbunden war; es ist erklärlich, daß Mancher dieser Leute zu Ansehen und Einfluß gelangte, je nachdem er die Gunst und das Vertrauen Serenissimi sich zu erhalten verstand.

Hieher gehört die Würdigung einer zuerst von Grammont in seinen Mémoires tom. II. p. 60 ff. gebrachten Erzählung, wornach Cardinal Mazarin im Jahre 1657, als es sich französischer Seits darum handelte, die erledigte deutsche Kaiserkrone nicht wieder an einen österreichischen Prinzen gelangen zu lassen und Bayern zur Annahme der Kaiserwürde zu bewegen, einen gewissen Castraten, Namens Atto, einen durchtriebenen, klugen Kopf, welcher der Churfürstin besonders wohl bekannt gewesen, zweimal nach München geschickt habe, um durch die Churfürstin auf den allen französischen Anschlägen abgeneigten Churfürsten Ferd. Maria einzuwirken. Bekanntlich blieb die Mission dieses „drôle, qui ne manquait pas d'intelligence" ohne Erfolg.

Lipowsky in seinem „Ferd. Maria" p. 75 nennt diesen politischen Missionär: Atto Melani uud will wissen: „daß er ehemals bei der churfürstlichen Hofkapelle als Sänger angestellt gewesen und eben daher auch dem Münchener Hofe nicht unbekannt gewesen sei."

Vor Allem sei bemerkt, daß die von Lipowsky l. c. zusammengeworfenen Namen Atto und Melani zwei ganz verschiedenen Personen angehören. Grammont nennt nur den Namen Atto. Dieser Atto stand aber wirklich in französischen Diensten, und Castil Blaze in seiner „Opera italien" p. 91 sagt von ihm: „Le ténor (?) Atto, galant chevalier, dont les dames de la cour savaient apprécier les mérites, que Mazarin logeait en son palais, que la duchesse de Mazarin honorait de ses affections, d e v i n t e n s u i t e u n p e r s o n n a g e p o l i t i q u e. Le cardinal ministre l'employa pour diverses négociations a u p r è s l'é l e c t r i c e d e B a v i è r e, tant la voix de ce ténor était persuasive quand il s'adressait à des souveraines. Fouquet, surintendant des finances, le choisit pour son agent confidentiel à Rome. Atto figura pourtant parmi les virtuoses qui représentèrent le Serse de Cavalli; toute la cour y dansait, le ténor diplomate pouvait s'y montrer sans déroger." —

Auch hatte er einen jüngeren, gleichfalls am Pariser Hofe als Sänger bediensteten Bruder: Filippo Atto; beide sangen im Jahre 1660 in Paris bei Aufführung von Cavalli's „Serse." Wie Lipowsky auf den Einfall kommt, den selbständigen Atto als Vorname des ebenso selbständigen Melani zu gebrauchen, ist um so räthselhafter, als die Zahlamtsrechnungen und Personalakten den vollständigen Vor- und Zunamen der Letzteren: „Bartolomeo Melani" jedesmal aus-

führlich bringen. Dieser Bart. Melani ward am 18. Dezember 1657 mit jährlich 921 fl. als Hofmusiker aufgenommen; am 10. Juli 1658 wurde das Aufnahmsdekret wiederholt mit dem Beisatz, ihm 990 fl. Sold zu geben und den Anfang vom 18. Dezember 1657 zu machen — hiemit brechen die Akten ab, und in der Zahlamtsrechnung kommt lediglich für's Jahr 1658 Bart. Melani mit 921 fl. vom 16. November 1657 an als Hofmusiker zum Vortrag. — Später geschieht dieses Melani in keiner Weise mehr Erwähnung. Wollte man auch annehmen, der Bart. Melani und Atto seien ein und dieselbe Person, indem der Letztere unter ersterem Namen in München aufgetreten wäre — so muß eine solche Annahme vor dem Umstande schwinden, daß Bart. Melani noch am 10. Juli 1658 sein zweites Dekret erhielt, wornach er „auf sein unterthänigstes Anhalten" als Hofmusiker aufgenommen worden, also zu einer Zeit, da die Aufgabe Atto's bereits als gänzlich gescheitert zu erachten war, indem die Wahl und Krönung Leopold's I. bereits im Juli resp. August 1658 statt hatte.

Atto aber war sowohl nach Grammont (l. c.) als nach einem noch vorliegenden, an ihn (Atto) gerichteten Briefe des Kapellmeisters Kerl schon Anfangs September 1657 in München anwesend. Daß er zum Scheine ein Engagement betrieb, geht aus Kerl's Brief hervor; nirgends aber fand ich einen Anhaltspunkt, daß dieser Sänger wirklich in München engagirt gewesen wäre. Er ward bekanntlich in seiner diplomatischen Mission durch den churkölnischen Minister Grafen Fürstenberg, dann durch den Marschall Grammont selbst ersetzt.[68]) Völlig grundlos und offenbar aus einem Mißverständnisse der Worte Grammont's „qui connaissait particulierement l'Electrice" stammend, erscheint die weitere Behauptung Lipowski's, der in Frage stehende Sänger sei ehemals bei der churfürstlichen Hofkapelle angestellt und daher dem Münchener Hof nicht unbekannt gewesen." Die Hofzahlamtsbücher, welche hier den Ausschlag geben, enthalten bis zum Jahre 1600 zurück den Namen Atto's gar nicht, den Melani's, wie erwähnt, erst 1658. Wahrscheinlich hatte Grammont mit gedachter Phrase den Hof von Savoyen im Auge, an welchem Atto be-

68) Mém. de Grammont. II. 63, 69 ff. — In der Geschichte Leopold's I. des Comte Galeazzo Gualdo, welche zu Wien 1670 in Folio erschien, zu welcher Keyssler in seiner „Neuesten Reise, Hannover 1740 4°" II, 959 ff. verschiedene Varianten vom Manuscripte lieferte, wird der politischen Mission des Sängers „Melani" gedacht. Vielleicht hat Gualdo den allerdings zur kritischen Zeit engagirten Künstler sich als Träger der von Atto gespielten Rolle irrigerweise berichten lassen.

dienstet und daher der nachmaligen Churfürstin von Bayern bekannt gewesen sein mochte.

Sonach wird uns noch die Stellung der Operntextdichter (Librettisten) und ihrer Leistungen zu betrachten übrig bleiben.

Nicht ohne Absicht haben wir bei Besprechung der einzelnen Oper-Aufführungen einen gedrängten Blick auf den Inhalt des Buches geworfen. Es war nothwendig, „die Gerüste kennen zu lernen, an denen die Musiker ihre Lichter und Lampen zur Illumination hängten."

Wir haben gesehen, wie die als Hofpoeten im churfürstlichen Solde stehenden Librettidichter zunächst ihre Poesie in beständigen Rapport mit den einzelnen Mitgliedern des churfürstlichen Hauses zu setzen suchten; war der Stoff, welcher nicht allein der Mythologie sondern auch der Geschichte entnommen wurde, durchaus nicht angethan, jener derben Schmeichelei zur Folie zu dienen — dann war der Prolog eine desto willkomenere Gelegenheit, sich dessen, was man auf dem Herzen hatte, vollkommen zu entledigen. Historische Treue in Durchführung der Handlung, vernünftigen Zusammenhang der einzelnen Scenen, consequente, wenn auch poetische Entwicklung der Situationen sucht man in den Büchern des eben geschilderten Zeitabschnittes vergebens; dagegen tritt uns allenthalben die Sucht entgegen, den höchsten Glanz sinnlicher Pracht in den confus und planlos aufeinander folgenden Scenen der Oper entwickeln zu können. Das war es eigentlich, worauf es ankam.

Daß bei solchen Gelegenheiten auch die Musik durchschlug, daß man bei und neben so vielen andern Reizmitteln, wie sie damals in der Oper geboten wurden, noch Zeit fand, auch ihr einen wesent-Antheil an der vermeinten Herrlichkeit des Ganzen zuzugestehen — dieser Umstand führt, so himmelweit die Opernmusik jener Tage noch von der eines Gluck oder Mozart entfernt war, den schlagenden Beweis, wie die Gewalt der Töne, insbesondere aber die scenisch-dramatische Musik auf die Gemüther der Menschen zu wirken vermag.

Zweites Kapitel.

(1680 — 1726.)

Seit frühester Jugend an glänzende Hoffeste, an die Pracht scenisch-musikalischer Darstellungen gewöhnt, schon als Knabe bei derlei Anlässen persönlich mitwirkend (cf. oben p. 54, 55) hat Churfürst

Max Emanuel sein Leben lang für die Vergnügungen der Musik und des Theaters eine besondere Vorliebe bewahrt; mit verschwenderischer Freigebigkeit die Kunst lohnend, gefiel es dem prachtliebenden Fürsten, seine Residenz in München zum Sammelplatz der gefeiertsten Künstler jener Tage zu machen. — Erlitt auch dies glänzende Treiben eine durch bekannte politische Verhältnisse veranlaßte, längere Zeit dauernde Unterbrechung, so öffneten sich mit Rückkehr der Verbannten in den Palast seiner Ahnen zu größerem Glanze, als je vorher die der Kunst geweiheten Hallen, so, daß, etwa Wien ausgenommen, keine zweite deutsche Residenz sich in dieser Beziehung mit München messen konnte. — Max Emanuel war beim Hintritte seines Vaters noch nicht 17 Jahre alt, weshalb sein Oheim, Herzog Max Philipp, zum Vormund bestellt ward, dessen Name uns sonach bei den zu Anfang des Jahres 1680 wieder aufgenommenen Festvorstellungen auf den Textbüchern begegnet.

Die erste solche Vorstellung fand unter folgendem Titel statt: „Il Litigio del Cielo e della Terra conciliato della „publica Felicità di Baviera“ — Torneamento festivo agli „augusti sponsali dell' Altezza Reale di Marianna Cristina, Delfina „di Francia, nata Principessa Elletoral die Baviera;[1]) per commando „di Mass. Filippo, amministratore di Baviera etc. — Posto in Musica „dal S. Ercole Bernabei. Maestro di Capella di S. A. E. —“

Der in 4° gedruckte, von dem uns schon bekannten Ventura Terzago verfaßte Text erhebt sich nirgends über das Niveau der damals bei solchen Anläßen üblichen Gemeinplätze; der ganze Parnaß ist wieder in Bewegung gesetzt zum Lob und Preis der Vermählten in Soli's und Chören. Leider hat sich von Erc. Bernabei's Musik keine Spur erhalten.

Am 11. Juli 1680 trat Max Emanuel in sein 18. Lebensjahr, übernahm also nach den Bestimmungen der goldenen Bulle die Regierung seines Churlandes als selbständiger Herr und Gebieter. Dies Ereigniß wurde durch folgende Feste gefeiert:

1) L'Ermione, drama per musica nel giorno natalizio e primo di Maggiorità dell' A. S. E. di Massimiliano Emanuele etc. per commando di Massim. Filippo etc. 1680.“

Wiederum hatte V. Terzago den Text geliefert; er behandelt in 3 Akten die aus Pausaunias bekannte Liebesgeschichte der Ermione, Tochter des Königs Menelaus von Sparta und der schönen Helena,

---

1) Cf. oben, Erstes Kapitel, Note 33.

und ihrer Buhlen: Pyrrhus und Orestes. Doch glaubte Terzago dem eigentlichen Verlaufe der Geschichte, nach welcher Orest seinen Nebenbuhler Pyrrhus im Tempel Apollos meuchlings niederstößt, eine friedlichere Lösung geben zu sollen. — Pyrrhus entsagt großmüthig seinen ältern Ansprüchen auf Ermione und Orest führt die Geliebte heim — „o fortunate fin! — o di beato!" — singt der Chor. Das komische Element ist, wie mir dünkt, in der Person des Dieners Virollo nicht unwirksam vertreten. Zu jedem Aktschlusse treten große, mit der Handlung in Zusammenhang gebrachte Ballets ein, aber, wie billig, ist das Beste auf den Schluß verspart. — Alle Partheien haben sich versöhnt die Hände gereicht und wollen eben durch den Garten der spartanischen Königsburg in diese selbst zur Feier der Hochzeit eintreten, — da verwandelt sich plötzlich die Scene; das Königspaar Menelao und Elena, die glückliche Ermione und ihr treuer Oreste sammt allem Gefolge sind vor die churfürstliche Residenz in München versetzt; wir begreifen völlig die Verblüffung dieser wackern Spartiaten, deren einer Theil „che strano caso," der andere „che portenti" in erschütterndem Doppelchore ertönen läßt, während der alte Menelao sein verzweifeltes „Numi!" wiederholt zum Himmel sendet; endlich faßt man sich; die Gesellschaft staunt die Pracht und Schönheit der Münchener Residenz und deren Umgebung an; nie hat man Herrlicheres gesehen; selbst der würdige Menelao, der doch gewiß weit in der Welt herumgekommen ist, findet des Entzückens kein Ende; da werden plötzlich Aller Blicke durch ein neues Wunder gefesselt: Jupiter selbst senkt sich auf einem gewaltigen Adler, der in seinen Klauen den Ganymed festhält, langsam nieder und eröffnet den Anwesenden, er sei nur gekommen, die schöne Ermione zur Belohnung ihrer standhaften Liebe dem Churfürsten Max Emanuel hiemit vorstellig zu machen; ganz zerknirscht erklärt Ermione, nie hätte ihr eine größere Ehre, ein größeres Glück zu Theil werden können; nachdem Zeus noch der Gesellschaft den Ganymed zur Besorgung des Hochzeitsfestes gütigst überlassen, erhebt er sich wieder zum Wolkenthrone, dem neuen Herrscher Max Emanuel für immer seine höchste Huld zusichernd und unter dem freudigen Rufe der Spartaner „viva Massimiliano Emanuele" fällt der Vorhang.

Von Guiseppe Antonio Bernabei's Musik ist Nichts auf unsere Tage gekommen. —

2) Giulio Cesare ricovrato all' ombra natalizio di Massim. Emanuele" heißt der Titel der zweiten scenisch-musikalischen Vorstellung. Auch zu dieser hat Terzago den Text, G. A. Bernabei

geliefert. Das in 4° gedruckte Libretto weist eine der schon bekannten, mit Allgorien gespickten Einleitungen zu dem folgenden Waffenspiele, (torneo) auf; das Gedicht erscheint doppelt bedeutungslos, da die hiezu gehörige Musik nicht mehr vorhanden ist. —

Die in den oben bezeichneten Musikwerken zahlreich vorkommenden Chöre wurden, der schon besprochenen Uebung gemäß, wiederum durch die Studenten des St. Gregorihauses besetzt; das Orchester war durch die „Stadt- und Pfarrmusiker" verstärkt worden. —

Die Hofzahlamtsrechnungen weisen pro 1680 einen Personalstand von 10 Solosängern mit einer Gesammtbesoldung von 11,340 fl. aus. Die Auslagen für die Oper betrugen 4139 fl. — Verhältnisse, welche bald größere Dimensionen anzunehmen begannen. —

Im Carneval 1681 wurde Marco Aurelio, Text von V. Terzago, Musik vom churfürstl. Kammermusikdirektor Agostino Steffani gegeben. Das Sujet ist dem Familienleben des nachmaligen Kaisers Mark Aurel entnommen, aber der Dichter konnte sich nicht enthalten, den an sich verballhornten historischen Stoff durch die wunderlichsten mythologischen und allegorischen Zuthaten zur seltsamsten olla potrida zu gestalten; sogar der Zauberer Merlin, nach Terzago's Begriffen eine der damaligen Römerwelt sehr geläufige Persönlichkeit, entwickelt seine dämonischen Künste; in der 1. Scene des ersten Aktes begleitet die „kaiserliche Prinzessin Faustina" ihrem Freunde Tertullio eine „arietta" am Klavier (clavicembalo)! und ähnlichen blühenden Unsinn's voll zieht sich Scene für Scene hin.

Denkwürdig bleibt diese Oper, weil die dazu gehörige Musik die erste größere Composition des berühmten Steffani für München gewesen ist.

Agostino Steffani war im Jahre 1655 zu Castelfranco einem zwischen Bassano und Treviso gelegenen, ehemals venetianischen Städtchen geboren. Er scheint sehr jung in eines der venetianer Conservatorien aufgenommen worden zu sein; im Jahre 1667 hörte ihn ein Graf Tattenbach auf dem Chore von S. Marco singen und entzückt von der schönen Stimme des Knaben, beschloß er, denselben zu sich zu nehmen. In München, im Hause seines Gönners unterrichtet und verpflegt, zog er durch sein Talent die Aufmerksamkeit des Churfürsten auf sich, welcher fortan für ihn sorgte; laut Dekret vom 26. Juli 1668 wurden „dem Grafen Tattenbach wegen des auf ein Jahr bei ihm gehabten welschen Musikus Augustin Steffani 150 fl. gegeben;" schon am 9. Juli dieses Jahres war der junge „churfürstliche Kammer- und Hofmusikus Augustin Steffani" zum Hofkapellmeister J. K. Kerl, bei dem er „die Orgel schlagen lernen" sollte „in Unter-

richt und Kost" gegen die jährliche Summe von 432 fl. gebracht worden. Einer Spezifikation des Zahlamts zufolge, „was der Hof- und Cammermusikus Agost. Steffani jährlich kost" betrugen die Auslagen pro 1669: 903 fl. 12 kr., pro 1670: 997 fl. Der Aufenthalt bei Kerl dauerte bis zum 1. Oktober 1671, von welchem Tage an Steffani dem churfürstlichen Kammerdiener Augustin Seyler gegen jährlich 156 fl. in Kostgeld in Logis und Pflege übergeben wurde. Als Hofmusiker bezog er 300 fl. Jahresgehalt; durch Dekret vom 15. Januar 1672 wurden ihm statt des Naturalbezuges an Kleidung und Leinwand jährlich 300 fl. „Kleidergeld" ausgesetzt. Zu Anfang Oktober 1673 reiste Steffani einem Berichte Seyler's zufolge nach Rom, „um sich gnädigen Befehle gemäß in seiner Kunst zu perfektioniren." In Italien scheint den Künstler eine längere Krankheit befallen zu haben, denn laut Dekret vom 15. September 1674 werden ihm „50 Kronen extra verwilligt, zur Abzahlung der in seiner Krankheit gemachten Schulden." Ob Steffani bereits in Rom den Unterricht Exc. Bernabei's genossen,[2]) scheint insoferne nicht wahrscheinlich, da Letzterer schon im Sommer 1674 in München eingetroffen war, Steffani aber in 3 Raten 665 fl. 11 kr. „per Werl nach Venedig übermacht" erhielt, also das Jahr 1674 dort bis zu seiner im Juli ds. Js. erfolgten Rückkunft nach München zugebracht zu haben scheint.

Hier, wieder in den Status der Kammermusiker mit 770 fl. 20 kr. Gehalt eingereiht, mag er als Schüler zu Exc. Bernabei's Füssen gesessen sein, wiewohl ich in den Akten, Rechnungen und sonstigen Archivalien keinerlei Andeutung über ein solches Verhältniß entdecken konnte. Bald nach seiner Rückkehr gab er sein Erstlingswerk in Druck: „Psalmodia vespertina volans 8 plenis vocibus concinenda ab Augost. Steffana in lucem edita a e t a t i s s u a e a n n o 19. Monachii 1674."[3]) Am 1. März 1675 wurde Steffani zum Hoforganisten ernannt. Aber nicht allein die Ausübung seiner Kunst interessirte den jungen Meister; ihn beschäftigten ausserdem eingehende philosophische und mathematische Studien, deren Ergebnisse er später in seiner gerühmten Abhandlung, della certezza dei principii della Musica" niedergelegt hat,[4]) endlich nahmen ihn die Disciplinen der Theologie in Anspruch,

2) Baini, Memorie etc. II., 59 Note 505 sagt ausdrücklich **„all' arrivo di Bernabei in Monaco"** si pose sotto la sua direzione."

3) Hienach ist das früher fast allgemein auf 1650 datirte Geburtsjahr richtig auf 1655 zu stellen.

4) Ueber die Entstehung, den Zweck und Inhalt des Werkes verbreitet sich eingehend: F. Chrysander „Händel". I., 339 ff.

nach deren Beendigung er im Jahre 1680 die Weihen als römisch-katholischer Priester empfing; mit Erlaß vom 3. November ds. Js. erhielt „der ehrwürdige Priester, Hof- und Kammermusikus und Organist Steffani aus gewissen Ursachen und Gnaden 1200 fl. geschenkt.“

Wohl weniger der Einfluß Ercole Bernabei's, als die ganze Richtung des damals am Münchener Hofe herrschenden Musikgeschmackes mag den ehemaligen Schüler J. K. Kerl's auf die Bahn des Opern-Componisten geführt haben. Leider ist von allen Opern, welche Steffani für die hiesige Bühne componirte, nicht eine Spur mehr aufzufinden, und doch bürgt der hohe Ruf, den sich der Tonsetzer durch seine dramatischen Arbeiten in einer spätern Stellung erwarb, dafür, daß auch seine Erstlingserzeugnisse auf diesem Felde bedeutend zu nennen gewesen sein müssen —; wir werden die dem „Marco Aurelio“ folgenden Opern im Verlaufe unserer Darstellung kennen lernen.

Im Jahre 1681 kam weiter zur Aufführung:

„Lisimen und Calliste, dem durchl. Fürsten ꝛc. Max Emanuel ꝛc. durch ein musikalisches Drama in dem Monat Februarii „1681 vorgestellt von Frantz Georg Ignati, Freiherrn von Leiblfing, „Ihrer churfürstl. Durchlaucht Truchseß ꝛc.; in die music versetzt durch „Veit Weinberger, churfstl. Hof- und Cammermusikum. München 4°.“

Der Verfasser setzt sich laut Vorrede mit souverainer Verachtung über allenfallsige Kritik seines Werkes hinweg: „Ich hätte billig ein vernünftiges Abscheuen tragen sollen, mit dergleichen Liebs-Gedichte das Tageslicht zu betreten, soferne ich der Laster-Mäuler selbst tadelhafte Schnaderzungen unnöthige Erörterung hätte achten wollen — — andere werden in Tadlung des geringfügigen Inhalts, in Beschnarchung der ungleichen Vers ihren Witz zusammenrufen und doch nit wissen, daß ein Poet unverbunden sein, die Sylben im stilo recitativo in ein gleiches metrum zu zwingen ꝛc.“ Von dieser Freiheit des Metrums hat der Freiherr allerdings in der denkbarst barbarischen Weise weitgehenden Gebrauch gemacht, aber auch die in gebundener Sprache vorliegenden Parthien geben genugsamen Beleg von dem Geschmacke des Verfassers, z. B.: (Moresto besingt die Eigenschaften seiner verstorbenen Gattin)

„Nun ist sie todt
Die mich thät bringen
So oft in Spott
Doch sich thät zwingen
Daß's allzeit fromb hat g'scheint.
Pflegte dabei so zu buelen
Daß die Jungen auß den Schuelen
Schier jetzt mein Befreundte seind ꝛc.

Als Ersatz für die dem Stoffe mangelnde Komik muß ein stotternder Bedienter paradiren:

Aria.

Dnolpus: O großer starker Gott
Ich leb in Schand und Spo—
Spo— spo— spo — — spo
Sporen gibt's zu Hirschau vil
Auch sonst wo man's nur haben will.

Sih' an mein kranken Leib
Drumb gib mir bald ein Wei—
Wei — Wei — Wei — Wei
Weiß und schwarz das gilt mir gleich
Ein Fuchsbalg und ein Königreich ꝛc. ꝛc.

und der Mann hat nach eigenem Vorbringen „diese Arbeit vornemlich unserem Hoch=Adelich teutschen Frauenzimmer zu schuldigsten Ehren über sich genommen"; wen mag es wundern, daß ein hohes und niederes Publikum selbst jener Tage solchen Autoren, die sich nach der „Reinheit ihrer teutschen Muttersprach" berühmten, verächtlich den Rücken kehrte.

Der Componist Weinberger scheint durch die Musik zu diesem „musikalischen Drama" seinen Ruhm auch nicht besonders erhöht zu haben; denn sein Name findet sich noch lange lediglich als der der eines bescheidenen Violinisten in den Zahlbüchern.

Lipowsky erwähnt für dies Jahr im Opernverzeichniß noch einer Oper „La Dori", Text von Terzago, Musik von G. A. Bernabei; aber ich vermochte nichts Näheres über die wirkliche Aufführung, auch kein Textbuch aufzufinden.

Für die Jahre 1682, 83 nnd 84 fand ich keine Ausgaben für Opern verzeichnet; erst im Carneval 1685 kam „Solone" zur Aufführung; Text von V. Terzago, Musik von A. Steffani; der Dichter hatte wiederum für die Schaulust reichlichst gesorgt; in jedem der 3 Akte finden sich 3 Scenenverwandlungen, am Schlusse des 1. und 2. Aktes je ein großes Ballet von der Erfindung des Balletmeisters Rodier; der würdige Weltweise ist vom Dichter in einer Weise karrikirt, welche diesem selbst eine Entschuldigung nöthig erachten ließ: „comunque siaamo in tempo di Carnovale, in cui essendo lecito il mascherarsi" — also habe ich mir die Erlaubniß genommen, auch dem Solon eine Narrenjacke umzuwerfen!

Steffani, welcher bereits 1681 [5]) zum „Kammermusikdirektor"

5) Ein Ernennungsdekret zu dieser Charge vermochte ich nicht aufzufinden; noch im Erlasse vom 3. November 1680 wird er als „Kammermusikus" titulirt, dagegen fin=

befördert worden, schrieb ferner die Musik zu einer in diesem Jahre zur Aufführung gelangten, von Terzago gedichteten, musikalischen Einleitung zu einem Turniere, welche den Titel führt:

„Audacia e Rispetto, prerogative d'Amore. disputate in Campo di Marte. Torneo celebrato trà i carnevaleschi divertimenti della sua Elletorale corte dal Seren. Massimiliano Emanuele etc nell' anno 1685. (Monaco. 4o.)

Das Textbuch enthält pag. 4—40 die Namen der Cavaliere, welche zum Waffenspiel geladen waren, nebst den ihnen gegebenen Devisen.

Bereits Ende Dezember 1684 war eine Truppe von 20 Personen („wälsche Komödianten") unter Anführung eines gewissen Giov. Manini von Venedig angekommen, welcher vom 8. Jan. 1685 beginnend laut churfürstlichen Befehls wöchentlich 75 fl. sammt Naturalverpflegung gereicht werden mußte. Sie waren zur Verstärkung des Personals anläßlich der zur Vermählungsfeier des Churfürsten mit Maria Antonie, Tochter Kaisers Leopold I.,[6]) bevorstehenden großen Festproduktionen bestimmt. Am 15. Juli 1685 wurde das Beilager mit großer Pracht in Wien abgehalten; unmittelbar hernach war Max Emanuel in die Laufgräben von Neuhäusel zurückgekehrt; erst am 9. Oktober zog der Sieger von Gran in seine Residenzstadt München ein; in den ersten Tagen des Januar 1686 (die Widmung Terzago's im gedruckten Textbuche ist datirt 30. Dezember 1685) begannen dann bayerischerseits die Festlichkeiten mit Aufführung der Oper: Servio Tullio, Text von V. Terzago, Musik von A. Steffani.

Wir können es uns nicht versagen, die Einzelnheiten dieser glänzenden Vorstellung, in welcher sich die Stimmung und Haltung jener prunkenden Zeit so treu abspiegelt, nach dem in 4°. gedruckten, mit prächtigen Kupfern von M. Wening[7]) ausgestatteten Textbuche, wiederzugeben.

Der „Prolog" spielt im Himmel. Auf einer großen Wolke sind hier die 12 vornehmsten olympischen Gottheiten, „nach der Rangordnung des Herodot und Pythagoras" placirt. Ein unter den Göttern

---

bet er sich auf dem Textbuche zu „Marco Aurelio" (1681) „Direttore di Musica di Camera" bezeichnet.

6) Maria Antonie, geb. 18. Januar 1669, starb am 24. Dezember 1692. — Ueber den festlichen Einzug am 9. Oktober 1685 in München. cf. Eos. 1825, pag. 226.

7) Michael Wening, der Verfasser der 1701 erschienenen Hist. Topogr. descriptio etc.

entstandener Wortwechsel wird durch die eilige Ankunft des auf einem mit 2 Hirschen bespannten Wagen sitzenden Kronos (Tempo) unterbrochen, welcher eine höchst wichtige Nachricht zu überbringen erklärt. In Folge des Todes des Römerkönigs Tarquinius sei Servius Tullius im Begriffe dessen Thron zu besteigen; doch sei diese Krone das Wenigste, was dem Glücklichen beschieden sei. „Eh, qual sorte maggiore il testin gli riserba“? fragt nun ganz unbefangen der offenbar sehr unwissende Vater der Götter und Menschen; worauf Kronos im Tone des begeisterten Sehers ein Geschlechtsregister vorträgt, demzufolge Servio Tullio der Stammvater Karls des Großen, dieser hinwieder der Urahn des Hauses Bayern sein werde, dessen edelster Sproße Massimiliano sich mit einer Tochter des mächtigen Kaiserhauses Oestreich vermählen werde, aus welcher Verbindung „tausend Helden“ ersproßen und die Welt beglücken würden. „Oh Servio fortunato“ antwortet der Götterchor, und sofort beeilen sich die Unsterblichen, einzeln ihre besten Gaben diesem Brautpaare zuzusichern.

Verwandlung. Die elisäischen Felder, in welchen die Seligen allerlei Kurzweil treiben. Kronos erscheint, macht sich sofort an die abgeschiedene Seele des Tarquinius und eröffnet diesem ebenfalls die glänzenden Aussichten seines Thronfolgers Auf einige bescheidene Zweifel, welche der Schatten kundgibt, erscheinen sofort die Gestalten Max Emanuels und Maria Antoniens,[8]) denen 12 weitere Persönlichkeiten, nach des Dichters Erklärung die Nachkommenschaft des erlauchten Paares bedeutend, folgen; Kronos erklärt nun dem ungläubigen Tarquin erst die Person Max Emanuels, dann Maria Antonia's, beiden natürlich das glänzendste Horoskop stellend, und verschwindet nach der einen Seite, während nach der andern hin sich Tarquin aufmacht, seiner auf der Erde zurückgelassenen Gemahlin Tanaquil diese Freudenbotschaft aus dem Geisterreiche zu bringen. Ein großartiges Ballet, getanzt von den „12 Nachkommen Max Emanuels“ schließt den Prolog.

In der nun folgenden Oper, bei deren Beginn der arme Tarquin wirklich im Schlafzimmer der Tanaquil erscheint und seine Geheimnisse auskramt, wird die bekannte Verschwörung der durch Tarquinius Priskus vom Throne verdrängten Söhne des Ancus Marcius mit Zuthaten von Geisterspuck, Liebespein und Mißverständnissen 3 Akte lang gestreckt, zum Schluß aber durch Erkennungs-

8) Ich bemerke, daß das erlauchte Paar in der großen Loge des Theaters der Vorstellung anwohnte.

scenen und Vereinigung der Liebenden, ein befriedigendes Ende herbeigeführt.

Dekorationen und Maschinerie waren von Gasparo Mauro [9]) gefertigt. Die Ballets waren von Rodier arrangirt, vom churfürstlichen Rathe und Hofmusikus Melchior Dardespin [10]) componirt und wurden von folgenden Herren und Damen ausgeführt:

Damen:	Herren:	
Gräfin Preising-Weichershofen.	Marquis S. Maurizio.	Kurf. Kämmerer.
„ Adelaide Preising.	Chevalier de Beauvau.	
Baronin Elisabeth Neuhaus.	Graf Felix Preising.	
„ Therese Eisenreich.	„ Leonard Töring.	
„ Adelaide Simeoni.	„ Riviera.	
„ Anna Simeoni.	Freiherr von Hundt.	

Die Ausstattungskosten (man hatte die Kostüme in Paris fertigen lassen) beliefen sich auf 26,378 fl., wobei jedoch die Auslagen für das fremde Personal, die zahlreiche Comparserie 2c. nicht mit eingerechnet sind.

Weiter kam ein Kampfspiel, dessen poetische Einkleidung V. Terzago besorgt hatte, zur Aufführung unter dem Titel:

Erote ed Anterote, torneo celebrato dall' A. S. E. di Massim. Emanuele etc. alle Sue augustissime nozze con la Seren. Elettrice Maria Antonia. Posto in Musica det Signor Ercole Bernabei. 1686.

Der Churfürst, der Prinz Ludwig von Baden und 48 Cavaliere des höchsten Adels waren zu diesem Waffenspiele, bei welchem mit der Lanze, dem Wurfspieße, der Pistole und dem Degen gekämpft wurde, in die Schranken getreten. — Von E. Bernabei's Musik, der letzten Arbeit des großen Meisters, war Nichts mehr zu finden.

Noch weitere Opernvorstellungen müssen in diesem Jahre stattgefunden haben; denn ein Bericht des Hofbauamtes dd. 30. März

9) Gasparo und Domenico Mauro, 2 Brüder aus Venedig, genoßen als Theaterarchitekten eines ansehnlichen Rufes. Schon ihr Vater Francesco hatte sich als Baumeister ausgezeichnet; wir trafen ihn im Jahre 1662 gleichfalls für die Münchner Bühne thätig. Gasparo diente hier nur 2 Jahre; sein Bruder Dominik dagegen war bis zum Jahre 1693 Theaterarchitekt des bayerischen Hofes; eines 3. Bruders, Pietro, gedenkt Quadrio III, 2, 548.

10) Melchior Dardespin war Konzertmeister mit dem Titel „churfürstlicher Rath". Ueber seine früheren Verhältnisse konnte ich Nichts erfahren; er gehörte der Hofkapelle von 1681—1723 an.

1686 über die zur Mitwirkung berufen gewesenen Studenten enthält folgende Spezifikationen:

„Die französisch opera ist in der Residenz 2mal probirt und „2mal recht gehalten, dafür man 16 Studenten gebraucht; „trüfft einen als Lohn à 20 kr. = 21 fl. 20 kr.

„Die erste wälsche Oper hat man 2mal probirt und 4mal „recht gehalten, dabei sich 119 Studenten, wie auch beim „Thurnieraufzug u. also 7mal gebrauchen ließen; trifft einen „2 fl. 20 = 277 fl 40 kr.

„Bei der letzten wälschen Oper sind 92 Studenten und jeder „fünfmal bedient gewesen, macht ihr begöhrter Lohn 153 fl. „20 kr. — steht also bei gnädiger Resolution, ob die Supplicanten beim Hofzahlamt gleich vorigmal geschöhen solcher„gestalt zu befriedigen."

Diese Gelder wurden wirklich zur Zahlung eingewiesen, aber vom churfürstlichen Tapezier und Garderobier Barthelme Liechtenstern mit Beschlag belegt, weil durch diese Studenten Theaterkleider „entwent" worden wären. Gegen solche Beschuldigung remonstrirten die Studenten und verklagten den Diffamanten bei der Hofkammer; dieser blieb in seiner Gegenrede Nichts schuldig und hob hervor: „etliche dieser Studenten, welche in kostbare Stoffe gekleidet gewesen, „haben sich vor angefangener opera in denen Bräuhäusern bei dem „Pier im Costüme nit ohne Verwunderung anderer vorhandenen „Zöchleithe eingefunden und damit auf den schmutzigen Penkhen „herumgefahren, ja was noch mehr ist habe Sye nach vollen„deter opera und da sie durch den steinernen Gang in die Residenz „der Kunstkammer zugegangen in diesem Gang aus lauter Muth„willen Scheiben eingeschlagen" 2c.

Die Studenten erhielten Nichts, aber — um wieder auf unser Thema zurückzukommen — auch die Hofzahlrechnungen thun dar, daß im Jahre 1686 bedeutende Auslagen für Opern gemacht wurden, so z. B. „der Angela Orlandi und Cons., wälsche Sängerin zur Recompens, da sie sich in den Comödien gebrauchen lassen.: 4050 fl. — Studenten für den Dienst in der wälschen opera 600 fl. — Clement Hader, kaiserlicher Kammermusikus, so zu den musikalischen Comödien hieher berufen worden, zur Abfertigung 1500 fl. — Caspar und Dominik Mauro von Venedig, so bei dem Comödienhause allhier gearbait: 3000 fl. 2c. 2c." kurz die Gesammtsumme der für Opernzwecke im Jahre 1686 verwendeten Ausgaben beläuft sich auf 72,000 fl. — und doch gelang es uns nicht, außer Servio Tullio und Erote 2c.

dann einem in 8° gedruckten deutschen Buche unter dem Titel: „Ascanius. Gesungene Vorstellung auf Befelch Ihrer Churfürstlichen und Herzoglichen Durchlaucht Maximilian Emanuel ꝛc. auß dem Welschen in das Teutsche übersetzet worden von Carl Langertl" mit der Jahrzahl 1686 auch nur die Namen der übrigen Stücke ausfindig zu machen.

Im Jahre 1687 kam „Alarico il Baltha, cioè l'audace, rè di Gothi" zur Geburtstagfeier der jungen Churfürstin (18. Januar) zur Aufführung. Der Text war von Luigi Orlandi [11]), dem aus Italien berufenen, neuernannten churfürstlichen Sekretär verfertigt; und zeichnet sich durch vernünftigere Behandlung des dem Paul Diakonus entnommenen geschichtlichen Stoffes vortheilhaft vor den seitherigen Arbeiten Terzago's aus. Die Musik war von Steffani componirt; die von Rodier arangirten, von Dardespin in Musik gesetzten Ballets wurden von acht Herren aus der Blüthe des Adels aufgeführt. Zur Verstärkung des Personals hatte man wiederum italiänische Sänger verschrieben, welche auf churfürstliche Kosten „gleichwie heraus, also hinein bis nach Innspruck" durch den Commissarius Zwerger geleitet wurden; Terzago war beauftragt, in Italien ein tüchtiges Sängerpersonal zu werben und verrechnet seine Reisekosten im Betrage von 1594 fl.; außerdem ward eine Truppe französischer „Instrumentisten" aufgenommen, welche monatlich 400 fl. kostete, und die eigene Kapelle fortwährend verstärkt.

In diesem Jahre 1687, im letzten Quartale, erlitt die Hofkapelle einen schweren Verlust durch den Tod des großen Ercole Bernabei; sein Sohn Guis. Antonio folgt ihm zu Anfang des Jahres 1688 in die Kapellmeisterwürde mit 1483 fl. Gehalt nach.

Eine sonderbare Carriere machte der Hofsänger Tomaso Maculini. Er war im Jahre 1660 sehr jung von Venedig nach München gekommen und hatte hier mit einem Jahresgehalt von 390 fl. Aufnahme als „Bassist" in die churfürstliche Kapelle gefunden; durch seine Gesangskunst, oder auch Künste anderer Art wußte er sich bei Hofe alsbald derart einzuschmeicheln, daß ein Füllhorn von Gnaden und Gunstbezeugungen ihn überströmte; seine ansehnlichen, fast jedes Jahr in größeren

11) Orlandi Luigi Barone di, war aus Mantua gebürtig und hatte sich in seinem Vaterlande durch mehrere Operntexte, besonders den in Venedig mit Musik von Dom. Fretchi aufgeführten „Giulo Cesare trionfanti" vortheilhaft bekannt gemacht; seine Entlassung aus dem Münchner Dienste erfolgte im Jahre 1697, worauf er nach Italien zurückkehrte. — Zugleich mit ihm war seine Gattin, die obenerwähnte Angela Orlandi, als Sängerin bei der Oper engagirt.

Proportionen wiederkehrenden Schulden wurden stets gezahlt, ihm außerdem viele Geschenke gereicht, endlich wurde er im Jahre 1677 zum churfürstlichen Kammerdiener und Kammermusiker mit 1121 fl. Besoldung ernannt; und hiebei die Hofkassa angewiesen, ihm „in Ansehung seiner bisher geleisteten Dienste, er auch in der neulich entstandenen Feuersbrunst[13]) merklich Schaden erlitten, etliche Stückh Mahlerei abzunehmen und dafür 1500 fl. zu bezahlen." — Auch unter dem neuen Churfürsten hatte sich Maculini, wie die fortwährenden Geschenksanweisungen bezeugen, beliebt zu machen gewußt; zu Ende des Jahres 1687 hatte er dem Churfürsten ein Promemoria über den schlechten Betrieb der bayerischen Bergwerke vorgelegt, worin er sich anheischig macht, dem Lande, falls man ihm die Oberleitung übertrage, jährlich 2—3 Millionen in Silber und Gold zu liefern. Wirklich wurde Maculini vom Churfürsten, dem die Millionen nicht übel behagen mochten, zu einer vorläufigen Landesbesichtigung vertraulich abgeordnet; endlich im Jahre 1689 wurde der italiänische Baßo zum churfürstlichen Rath, Bergobristen und Landrichter in Waldeck ernannt;[14]) dort legte dies Universalgenie im Jahre 1689 eine „Armaturfabrik" an und lebte und regierte, vermuthlich wie Sancho Pansa auf der Insel Barataria, bis zum Einfall der Oesterreicher im Jahre 1705; von da macht kein Aktenstück seiner mehr Meldung und auch sonst konnte ich Nichts weiter über ihn erforschen.

Im Jahre 1688 am 18. Januar gab man: „La gloria festeggiante, introducimento dramatico musicale del Torneo" etc., wozu Orlandi den Text, Anton Bernabei aber die Musik geliefert hatte, dann (wahrscheinlich im Carneval, die Widmung des Buches ist vom 1. Januar datirt,) kam „Niobe, regina di Thebe" zur Aufführung. Text von L. Orlandi, Musik von Steffani. Es war dieses Meisters letztes Werk für München. Welcher Art die Gründe gewesen, welche ihn vermochten, die fast zur zweiten Heimath gewordene bayerische Residenzstadt zu verlassen, läßt sich schwer erklären. Vom Churfürsten nach seinem Werthe geschätzt und mit Gnadenbezeigungen überhäuft, (unterm 27. Juni 1685 waren ihm „wegen seiner gemachten 2 Opern und zu einer Badekur nach Italien 750 fl. bewilligt,") an einem Hofe, an welchem die treffliche Vokal- und Instrumental-Kapelle seinem Ehrgeize als Componist vollste Befriedigung versprach, mit dem Range und Titel eines Kammermusikdirektors und aus-

13) Der oben p. 62 erwähnte Residenzbrand.
14) Waldeck, im heutigen Bezirksamte Kemnath gelegen.

reichender Besoldung plazirt, was konnte den Meister zum Abgange bewogen haben? In den ohnedies dürftigen Akten suchen wir vergebens Aufklärung; sie enthalten nur ein Dekret dd. 14. Mai 1688, wonach „dem churfürstlichen Kammermusikdirektor, Herrn Augustin Steffani wieder nach Welschland sich zu begeben die gnädige Erlaubniß ertheilt und zugleich bewilligt worden, in Ansehung seiner 21jährigen Dienerschaft ihme die Besoldung nicht allein bis zu Ende Juni, sondern auch vom Monat Juli an noch auf drei Jahre lang als Recompens ausfolgen zu lassen, wobei es aber nit verblieben, sondern es hat besagter Stefani inhaltlich eines andern an mich, Hofzahlmeister ausgefertigten Dekrets soviel noch ausgewirkt, daß man bei dem Hofzahlamte seine gemachten Schulden, wie er anzeigen und spezifiziren werde, aus dem bewilligten Recompens des 3jährigen Soldes bezahlen und was davon noch übrig bleibt ihm nach Welschland zu übermachen. Weil seine Besoldung jährlich 1080 fl. gewesen, also auf drei Jahre 3240 fl. macht, so hat man nach Abzug von 1959 fl. eingewiesener Schulden ihm mit Werl 1281 fl. nach Venedig übermacht." (Hofzahlamtsrechnungen pro 1688 fol. 427).

Chrysander in seinem „Leben Händels" I, 315 behauptet, an die im Jahre 1685 aufgeführte Oper „Servio Tullio" habe sich das weitere Schicksal Steffani's geknüpft. Herzog Ernst August von Hannover, welcher den damals angestellten Feierlichkeiten beigewohnt, habe an Steffani's Musik und Gesangskunst Gefallen gefunden, und ihn zu bereden gesucht, als Kapellmeister nach Hannover zu gehen; da die Kapellmeisterstelle in München dem Sohne Erc. Bernabei's zugedacht gewesen, sei Steffani, der doch über kurz oder lang anderswo sein Glück habe suchen müssen, der Einladung nach Hannover gefolgt. — Noch im selben Jahre 1685 wäre Steffani in Hannover angelangt, worüber das k. Archiv dieser Stadt den Nachweis gebe; vor Allem wäre es nun wünschenswerth, den Wortlaut dieses archivalischen Nachweises zu kennen, welcher, insoferne er von einer dauernden Uebersiedlung Steffani's spräche, in offenem Widerspruche mit der unbezweifelten Thatsache treten muß, daß der Componist 1687 den „Alarico", im Jahre 1688 die „Niobe" in und für München geschrieben hat, welcher ferner mit den vorgetragenen hiesigen Archivalien in keiner Weise in Einklang zu bringen ist, und welchem endlich der Umstand entgegensteht, daß Steffani in den Jahren 1685 — 1688 unverändert als Musikdirektor in den bayerischen Hofzahlamtsbüchern und Besoldungslisten aufgeführt wird. — Es kann jener Aufenthalt in Hannover i. J. 1685 wohl

nur ein vorübergehender gewesen sein, wozu er den ihm vom Churfürsten bewilligten Urlaub zu einer Badereise (Decret vom 27. Juni 1685) benützt haben mag. Auch der Umstand, daß G. Ant. Bernabei ihm als designirter Capellmeister im Wege gestanden hätte, mag den Kammermusikdirektor weniger berührt und ihm keinen Anlaß zum Abschied von München gegeben haben, — es dürften pecuniäre Verlegenheiten gewesen sein, welche ihn von hier wegtrieben; wie wir sahen, hatte er sich einer Schuldenlast von beinahe 2000 fl. zu entledigen, deren Tilgung ihm erst die Freigebigkeit des Churfürsten ermöglichte; aus seinem Abgange nach Hannover scheint er ein Geheimniß gemacht zu haben; wie ihm i. J. 1685 „zu einer Badekur nach Italien" Urlaub gegeben worden war, welchen er, wie es scheint, in Hannover zubrachte, so lautet auch das Abschiedsdekret dd. 14. Mai 1688 auf die Erlaubniß „sich wieder nach Welschland zu begeben" — nach Venedig soll ihm der nach Abzug der Schulden verbleibende Gratificationsrest einer dreijährigen Besoldungssumme geschickt werden — und dorthin scheint er sich auch vorerst begeben zu haben, denn erst im folgenden Jahre kam sein „Henrico Leone" in Hannover zur Aufführung. In letztgenannter Stadt verbrachte er den Rest seines langen, wahrhaft thatenreichen Lebens. Nicht weniger als 10 große Opern schrieb er für den dortigen Hof, welche auch anderwärts mit Erfolg gegeben, den Ruhm ihres Schöpfers weithin verbreiteten — aber auch auf diplomatischem Felde holte sich der kluge italiänische Abbate reichliche Lorbeeren; seine Thätigkeit als Envoyé extraordinaire wurde ihm von seinem Fürsten mit reichlichem Golde, vom Papste mit dem Bisthum Spiga gelohnt. — Im Jahre 1729 zog der Wunsch, die geliebte Heimath noch einmal zu sehen, den 74jährigen Greis über die Alpen; in seiner Gesellschaft befand sich Händel; nach einem Jahre zurückgekehrt, starb Steffani, eben wieder auf einer diplomatischen Mission seines Hofes begriffen, in Frankfurt am Main (1730). — Chrysander l. cit. hat ausführliche Mittheilungen über des Meisters Leben und Wirken aus der Zeit seines Aufenthaltes in Hannover bis zu seinem Tode gebracht, auf welche wir hiemit verweisen und uns nur noch das Urtheil dieses Forschers über Steffanis, uns hier zunächst interessirende Thätigkeit, nämlich als Operncomponist, anzuführen erlauben.

„Von seinen beiden Opern, welche allein in Partitur erhalten sind, ist die eine 1689[15]), die andere 1692[16]) aufgeführt, und doch ist das

15) La lotta d'Alcide. Die Abschrift der Partitur kam aus der Thibauth'schen Sammlung nach München in die k. Hof- und Staatsbibliothek.

16) Le rivali concordi; Abschrift auf der k. Bibliothek in Berlin. 6*

letztere Werk um so viel reifer, daß ich es trotz der nicht datirten Abschrift und bevor ich das Textbuch aufgefunden hatte als eine spätere Arbeit erkannte. War dem Steffani eine Oper auch nichts weiter, als die Veranlassung zu einer Reihe von Gesangstücken, so sieht man doch den lebendigen musikalischen Eifer und sein Fortschritt war der Fortschritt der Zeit. Manches alterthümliche Steife im Recitative, wie in der Melodiebildung, das ihm 1699 noch anklebte, hat er in der „Atalante" schon aufgegeben; doch bleibt sein Recitativ vorherrschend diatonisch, bewegt sich meist in den Grenzen einer einzigen Tonart, behält das Umständliche im Ausdruck, die Zwischengänge und sonstige zuerst von Scarlatti aufgegebene Dinge bei. Um noch deutlicher übersehen zu können, welchen Platz Steffani in der Geschichte der Oper einnimmt, muß man die poetische und musikalische Form seiner Arien in Betracht ziehen. Steffani machte von der seit Mitte des 17. Jahrhunderts eingeführten Arie mit da capo nur spärlich Gebrauch &c. — Steffani steht in der Operngeschichte nicht neben, sondern unmittelbar vor Scarlatti und Keiser und wird im Dramatischen von ihnen überholt. — Steffani's prachtvolle Gesangstücke verlieren wenig oder gar nichts, wenn man sie aus dem Ganzen des Singspiels herauslöst" — und so können wir einen Rückschluß auf die Münchener Opern Steffani's in annähernd bestimmender Weise dahin ziehen, daß hier die in seinen beiden aus späterer Zeit vorliegenden Opern gerügten Fehler — Monotonie der Recitative und Mangel des dramatischen Accents, wohl in verstärktem Maße sich werden vorgefunden haben — Gebrechen, welche durch den Entwicklungsprozeß des drama per musica von selbst bedingt waren, und zu jener Zeit sicher nicht in der Schärfe bemerkt und empfunden werden konnten, als heutzutage, da die höchsten Aufgaben des musikalischen Drama's in einer Reihe von Musterwerken vollständig gelöst vorliegen.

Für das Jahr 1689 traf ich in den Hofzahlamtsrechnungen Ausgaben „für opera, balleth und Comödie" zum Betrage von 11,423 fl. angegeben, aber Näheres über diese Aufführungen war nicht aufzufinden, weshalb wir uns für dieses Jahr mit Lipowsky's unbescheinigten Angaben, es seien die Opern „La Gloria festeggiante" und „Venere pronuba" zu beiden Text von Orlandi, Musik von G. A. Bernabei, gegeben worden, begnügen müssen.

Bei den großen, zu Ehren der Anwesenheit der K. K. Majestäten und des römischen Königs Joseph in München während der Tage des 4.—15. Februar's 1690 veranstalteten Festlichkeiten, nahm die

Oper eine vorzügliche Stelle ein. Thomas Bernard de Liliis, „ge„wester Chur=Cölln.=Obristen Trompeter, Director der Lust-Feuerwerks „und teutscher Poet“ hat uns eine in 4° gedruckte, sehr selten geworden, ausführliche Beschreibung der damaligen Feste hinterlassen, welcher wir mit Beihilfe weiteren Materiales Folgendes entnehmen:

Am 5. Februar wurde die Oper L'Eraclio gegeben, „wobei die künstlichen Maschinen und das in 16mal veränderliche Theatrum, wie auch die Musik und die wohlgeschickten Comödianten sowohl als die sinnreiche Aktion von Heraclio an ihr selbsten nicht geringe Admiration verursachten. Nachdeme sich umb 11 Uhr solches Divertissement geendigt, wurde Retirade gespeist ꝛc.“ Das mir vorliegende, in 4° gedruckte Textbuch, enthält die Namen des Dichters und Componisten[17]) nicht; und meine Bemühungen, selbe ausfindig zu machen, blieben umsonst. Alacci erwähnt nur eines im Jahre 1671 auf dem Theater S. Giovanni e Paolo in Venedig gegebenen „Eraclio“, poesia di Nic. Beregani, musica di Ziani, welche Oper 1692 auf dem teatro Malvezzi in Bologna wiederholt wurde. — Die Aufführung muß allerdings reich und prächtig gewesen sein, das Buch aber erhebt sich nicht über die Schablone der Hofgala.

Am 6. Februar „umb den Mittag war ein herrliches Turnier angestellt, zu welchem sämmtliche Majestäten ꝛc. in zierlicher Ordnung durch den Hofgarten in das Turnierhauß sich begaben. Auf dem Platze stund ein Parnassus, auff welchem sich die Hofmusici verhielten und unterweilen sehr annehmlich hören ließen.“ Wie gewöhnlich war nemlich wieder eine dramatisch musikalische Introduktion zu diesem „Turnire“ gedichtet worden, welche diesmal den Titel führt: „Gli Oracoli di Pallade e di Nemesi“; die Musik war vom churfürstlichen Kammerorganisten Pietro Torri verfaßt.

„Am 7. Februar verkleideten sich die kaiserlich und königlichen Majestäten sammt Gefolge in altdeutsche und spanische Tracht — der Churfürst und die Churfürstin als Wirth und Wirthin „und war der Herr Wirth mit einem braunen Röckel staffiret, ingleichen mit einem Bund Schlüssel an der Seiten, nicht weniger auch mit Kellnern und Hausknechten auf das Beste versehen, unter denen Einer auf seinem Leibel einen Diamantschmuck von vielen tausend Reichs=

17) Lipowsky nennt im Musiklexikon Art.: „Vinzenz Bernabei,“ diesen als Verfasser der Musik zu „Eraclio“; in dem den Anhang seines Werkes bildenden Opernverzeichnisses aber gibt er P. Torri als Componisten dieser Oper an!

thalern Werth trug etc." „In solchem Aufzug begab sich alles der Ordnung nach in die opera, allda ein sehr treffliches Stück: Il segretto d'Amore präsentirt wurde, und von 6 bis 10 Uhren währte, worauf die hohe Gesellschaft an die in die Runde herumgeführte Tafel sich verfügte etc.", worauf ein Ball erfolgte. — Alacci p. 707 erwähnt dieser Oper, mit dem Beisatze poesia di Barone Luigi Orlandi; allein ich vermochte kein Textbuch aufzutreiben und über den Componisten konnte ich gar Nichts erfahren. — Zu den Aufführungen war eine „welsche Sängerin" Antonia Marzary und ihre Schwester beschieden worden, welche für die wenigen Tage 3050 fl. ausgezahlt erhielten.

Für das Jahr 1691 läßt Lipowsky „I preggi de la primavera" und „L'ambizione fulminata", zu beiden Text von Orlandi, Musik von P. Torri aufführen — ich konnte nur das Engagement „zweier wälscher Sängerinen" und eine Auslage von 250 fl. für Copialgebühren einer Opernpartitur als aktenmäßige Belege dafür, daß Oper gehalten wurde, finden.

Pietro Torri, dessen Geburtszeit und Herkommen in Dunkel gehüllt ist, begegnet uns zuerst im Jahre 1689, da er als Organist in churfürstlichen Dienst aufgenommen wird. Nach Hawkins soll er ein Schüler Steffani's gewesen sein, und auch Th. Busby, welcher ihn fälschlich im Jahre 1722 Kapellmeister in Brüssel sein läßt, nennt ihn Steffani's Schüler und gleich diesem Meister beliebt durch seine italienischen Duetten — aber alle Bemühungen, auch nur die Spur eines solchen Verhältnisses zu entdecken, blieben vergeblich, wiewohl die Sache der Zeit nach nicht unmöglich erscheint. — Wir haben oben, im Jahre 1690, den Organisten als Compositeur der „Oracoli etc." kennen gelernt, und werden ihm in der Folge noch oft begegnen; denn eine lange und einflußreiche Wirksamkeit war dem Meister bei unserer Oper beschieden.[18])

Eine zu dieser Zeit zum erstenmale in Wirksamkeit getretene, für die innere Gestaltung des Opernwesens nicht unwichtige Einrichtung war die Bestellung eines Theaterintendanten.

Bei Einführung der Oper, als Bestandtheil der großen Hoffeste, war die oberste Leitung des gesammten dazu gehörigen Apparates

---

18) Lipowsky, Fetis u. A. lassen ihn im J. 1690 Kapellmeister des Markgrafen von Bayreuth gewesen sein; letzterer läßt ihn 1722 als Kapellmeister des Churfürsten in Köln sterben; wir werden im Verlaufe unserer Erzählung die Lebensschicksale des Meisters besser kennen lernen.

an Personen und Material dem „Oberhofmeister" übertragen, welcher aber, da er von dem eigentlichen Betriebe, dem ökonomischen wie artistischen Theile der Verwaltung Nichts verstand, die Führung des ersteren der Hofkammer überließ, welche wiederum die einzelnen Abtheilungen, je nach Beschaffenheit dem Hofzahlamte, dem Bauamte 2c. zur Besorgung übertrug — während letzterer in den Händen der Operndichter und Kapellmeister verblieb; von einheitlicher Leitung war keine Rede; Serenissimus befahl zum Carneval, oder zu einer andern festlichen Gelegenheit eine oder mehrere Opern — sofort fertigte der Dichter das Buch, setzte sich mit den einzelnen Behörden wegen Beischaffung des Materiales zum Zwecke der Inscenirung in's Benehmen; die Oper wurde aufgeführt und einige Zeit nachher die Kosten mit den Spezifikationen der einzelnen Hofstellen an die Hofkammer zur Zahlungseinweisung vorgelegt. — Die Vermittlung der allerhöchsten Befehle und Wünsche wurde, insoferne nicht unmittelbare Dekrete aus dem Cabinette selbst das Nöthige bestimmten, durch den Oberst-hofmeister besorgt. Erst im Jahre 1689 traf ich auf insoferne veränderte Verhältnisse, als die Oberleitung des gesammten Hofbühnenwesens einem unter dem Titel „intendant des spectacles" besonders ernannten Manne, dem Marquis de S. Maurice übertragen ward; doch sah ich mich vergebens nach einer Geschäftsinstruktion für diesen Posten um, auch konnte ich im innern Betriebe eine Aenderung nicht entdecken, weshalb die neu geschaffene Intendantur lediglich zur Vermittlung der allerhöchsten Wünsche und Befehle an Stelle des Oberhofmeisterstabs getreten zu sein scheint.

Der Marquis S. Maurice, churfürstlicher Kämmerer und Capitain der Arcierenleibgarde, welchen wir seit 1684 in den vom Adel aufgeführten Ballets und Turnieren stets an der Spitze trafen, begleitete die Stelle des Intendanten bis zum Jahre 1691, in welchem er, bei der Belagerung von Mainz durch die Brust geschossen, auf dem Felde der Ehre blieb. Dem Churfürsten wird er sich in theurem Andenken hinterlassen haben, denn im Jahre 1692 mußte das Hofzahlamt nicht weniger als 139,000 fl. verschiedener Schulden dieses Herrn zahlen.

Den glänzenden Zeiten, deren sich das Opernwesen seither in München zu erfreuen gehabt hatte, folgte nun ein langer, unerquicklicher Stillstand.

Im März 1692 war der Churfürst nach Brüssel zur Uebernahme der Statthalterschaft der spanischen Niederlande abgereist; ein großer Theil der Hofkapelle erhielt Befehl, dorthin zu folgen; —

zur Besorgung der Hofgottesdienste war G. A. Bernabei mit einer Abtheilung der Musik zurückgelassen, im Oktober 1694 wurden auch der Organist P. Torri, dann die Sänger Riccardini, Pantani, Gius. Trevisani, Deimer, Lambert und der junge Bassist Seerieder, welcher erst von Rom, wohin ihn der Churfürst zur Ausbildung geschickt hatte, zurückgekommen war, zur augenblicklichen Abreise nach Brüssel befohlen. Dort war die Hofmusik auf den glänzendsten Fuß gebracht und besonders durch Franzosen, wie Le Coq, Pierre Fivé, Toussaint, Poulain, Remy Normand, Danton u. A. verstärkt worden. In München hatten sich die theatralischen Unterhaltungen auf einige „deutsche Komödien", welche Jakob Kugelmann und Michel Daniel Treu mit ihren Leuten in der Residenz vor dem Churprinzen spielten, beschränkt. Einem gewissen Hanns Christof Pöz, welcher in Rom gebildet, und später in churfürstlich kölnische Dienste getreten war, wurden „für unterschiedliche Compositionen" 700 fl. bezahlt.

Im Jahre 1695 ging der Sänger Dario Mancini mit Tod ab; er hatte seit 1672 der Kapelle als eines ihrer bedeutendsten Mitglieder angehört; großmüthig verordnete der Churfürst, der Wittwe und den vielen Kindern des Verstorbenen dessen Jahresgehalt (1050 fl.) zu belassen; im Jahre 1698 schied Antonio Lutti, ein gleichfalls tüchtiger Sänger mit 2000 fl. „Abfertigung" aus; der gefeierte Lemoles aber erhielt „auf Anlangen" 1000 fl. jährliche Pension, „welche er in Italien oder Neapel (!) verzehren kann, wo er will ad dies vitae." [19])

Im Herbste 1701 war Max Emanuel nach München zurückgekehrt. Das Personal der Hofkapelle bestand nun aus dem Kapellmeister J. Ant. Bernabei, den Sängern Riccardini, Pantoni Le Coq, dann den beiden Organisten Torri und Vinc. Bernabei, dem Musikdirektor Dardespin und der nöthigen Anzahl Instrumentisten. Ein armer Deutscher figurirt in dieser Umgebung gar seltsam als neu aufgenommener Kastrat — er hieß Martin Springer. Es wurde nun eine Sängertruppe („musikalische Comödianten") aus Italien für 6 Monate berufen, deren Leistungen außer völlig freier Ver-

---

19) Während der Zeit tiefster Bühnenruhe in München, mußten die „Comödiantenkleider" geistlichen Zwecken dienen. „Einige Comödiantenkleider, so dem Dechant von Aufhausen aus der operngarderobe gegeben worden, sind da man sie ihm geschenkt aus dem inventar zu streichen" (6. April 1699). — Am 14. Mai 1699 erhielt die Erzbruderschaft corp. Christi bei St. Peter Kleider aus der Operngarderobe zum Frohnleichnamsfest „weil doch Alles zur Ehre Gottes angewendt wird".

pflegung mit 6000 fl. baar honorirt wurden.[20]) Nach Abgang dieser Leute kam eine französische Gesellschaft aus Antwerpen, welcher die Reisekosten mit 2400 fl. vergütet und für 6monatliches Engagement 6000 fl. bezahlt werden mußten. An dieser fand der Churfürst so großes Vergnügen, daß er Nichts Anderes mehr hören und sehen wollte, und den Franzosen ein besonderes Theater im Georgisaale der Residenz durch den Hofmaler und Baumeister J. A. Gumpen errichten ließ; außer zahlreichen Geschenken und Verehrungen an die Mitglieder, besonders die Damen der Gesellschaft, betrugen die jährlichen Unterhaltskosten dieses französischen Theaters 14—16,000 fl. Leider hatte diese Vorliebe für die Franzosen schwere politische Folgen; schon während des Brüsseler Aufenthaltes hatte sich der Churfürst den Einflüsterungen französischer Emissäre, welche Alles aufboten, ihn vom österreichischen Interesse abzuziehen, hingegeben. Nach dem Tode seines Erbprinzen (6. Febr. 1699) warf sich Max Emanuel dem französischen Kabinette völlig in die Arme, und hauptsächlich das französische Theaterpersonal war es, welches die im Churfürsten lodernde Feindschaft gegen Oesterreich, den Weisungen aus Paris entsprechend, zu unterhalten verstand. Im Jahre 1688 hatte Marschall Villars als französischer Gesandter in München zunächst durch das Medium hübscher Theaterprinzessinen, die in seinem Solde standen, auf den Churfürsten zu wirken gesucht[21]). Es war eine der gewöhnlichen Minen, welche man in Paris springen ließ; schrieb doch am 26. Juni 1716 die aufrichtige Herzogin von Orleans: „Louvois war wohl bedient von seinen Spionen, aber er sparte kein „Geld; alles was von Franzosen in Deutschland oder Holland ging, „waren alle seine gagirte Spionen, Tanzmeister, Fechtmeister, Ecuyer's, „an allen Höfen". — Waren damals dem Marschall Villars seine Bestrebungen nicht geglückt, so hatte man jetzt in Brüssel die Fallen schlauer gelegt; diesmal triumphirte Frankreich durch eine schöne Tänzerin, welche auch nach München mitfolgte.[22]) Die Passion für die Franzosen drängte nun Alles Andere in den Hintergrund; jene französische Gesellschaft, welcher ein eigenes Theater in der Residenz errichtet werden mußte, mag gar manchen Agenten des pariser Kabinets aufzuweisen gehabt haben — genug, die Ueberrumpelung

20) Lipowsky erwähnt für 1701 des Narciso, Text von Zeno, Musik von Pistocchi, als hier aufgeführt — allein ich vermochte keine Gewährschaft für diese Angabe zu entdecken.

21) Memoires de Villars. Paris 1784. T. I. p. 27. ff.

22) (Sassenage) La guerre d'Espagne etc. 1707. T. I. 178, 469,

Ulm's (8. September 1702) brachte den offenen Bruch Bayerns mit dem österreichischen Kaiserhause zu Tage, welcher nach der entscheidenden Schlacht von Höchstädt (13. August 1704) sich für den Churfürsten und das Land so unheilvoll gestalten sollte. Max Emanuel war nach Brüssel entflohen, die Churfürstin nach Venedig übergesiedelt; traurig war auch das Schicksal der Hofkapelle. Bis zum Jahre 1708 wurde den auf wenige Köpfe zusammengeschmolzenen Mitgliedern (Einige, wie der seit 1703 zum Kammermusikdirektor ernannte P. Torri, waren dem Churfürsten in's Exil gefolgt; Andere hatten sich gleich beim Beginne der Katastrophe aus dem Staube gemacht) die Hälfte ihres seitherigen Einkommens von der österreichischen Administration belassen. Am 21. Mai 1708 aber erging von dieser Behörde die Weisung, dem Kapellmeister J. Ant. Bernabei eine Dimissionssignatur zustellen zu lassen; bezüglich der Uebrigen hieß es in lakonischer Kürze: „Weill selbige nach Abreise der Prinzen khaine Dienste mehr zu versehen haben, also wird auch khain Sold mehr verabreicht". — So war mit einem Federzuge ein Institut vernichtet, welches seit nahezu 150 Jahren den Thron der Bayernfürsten mit Glanz umgeben und durch seine hohen künstlerischen Leistungen die gerechte Bewunderung der Welt rege gemacht hatte. — Wer nicht auswärts Dienste hatte finden können, durfte unter der rücksichtslosen österreichischen Verwaltung, die zur völligen Aussaugung des Landes ausdrücklich ermächtigt war, im tiefsten Elend schmachten.

Nach langem Flehen erhielt der Tenorist Filippo Pontano, welcher „36 Jahre in der Kapelle gedient hatte," im Jahre 1710 eine monatliche Pension von 6 fl. Der Arme, welcher einst bessere Tage gesehen hatte, mußte, wie er selbst in einer der rührenden Eingaben erzählt, von Haus zn Haus sein Brod betteln gehen. — Cäcilie Eckhart sagt in einer Eingabe vom Oktober 1712: „Kaiserl. Majestät wissen selbst, daß die Opern nit mehr gehen thun," — ohngeachtet sie sich doch damit fast alleinig fortbringen müsse, so, daß sie sich nicht mehr zu helfen wisse, zumal sie jetzt wirklich und allerdings verheirathet sei, da sie in großer Noth leben müsse, bitte sie, ihr einige Schäffel Korn zu reichen." Das abverlangte Gutachten der Hofkammer empfiehlt die Supplikantin als höchst bedürftig, ihr Vater sei lange Jahre Hofmusikus gewesen, sie selbst habe sich bei Exhibirung der deutschen Opern[23]) brauchen lassen ꝛc. — nach einigen Mo-

23) Es scheinen demnach öfter neben der italiänischen auch deutsche Opern zur Darstelluug in München gekommen zu sein, allein außer „Lisimen und Calliste", von

naten erfolgte ein abschlägiger Bescheid. — Ein gewisser Ignaz Dormilian, welcher „sich bekanntermaßen im Opernhause im agiren für den Mustatio[24]) gebrauchen lassen" bittet, da ihn die höchste Noth treibe, nur um einen Schäffel Korn. — „abgeschlagen," lautet der Bescheid; und so könnte ich noch mehrfache Belege der damaligen traurigen Verhältnisse des Theaterpersonals liefern.

Das Opernhaus war verödet und drohte in Folge baulicher Vernachlässigung den Einsturz; nach einer langen, deßfalls eingeleiteten Correspondenz erging die Weisung: (18. Februar 1710) „Nachdem man das alhiesige Comödienhaus bei Bau zu erhalten und zu dem Ende einige Reparaturen vorzunehmen gedenkt, ergeht hiemit der Befehl, an das hiesige bauamt die Verfügung zu thun, daß sogleich für die Arbeit gesorgt und die erforderlichen 84 fl. (!) aus dem Hofzahlamt verabfolgt werden."

Es mag uns vergönnt sein, die unter den geschilderten Verhältnissen entstandene mehrjährige Pause zu einem kurzen Rückblicke auf die allgemeine Entwicklung des „drama per musica" seit Beginn des 18. Jahrhunderts zu benützen.

Dem Neapolitaner Allessandro Scarlatti, (geb. 1659, gest. 1725) dankt die Oper jene Gestaltung des musikalischen Inhaltes, welche in bestimmten Formen als normal und mustergiltig das ganze 18. Jahrhundert hindurch beibehalten wurde. Dieser Meister, ein Schüler Carissimi's (oben pag. 64) hatte zuerst in die endlosen, monoton psalmodirenden Recitative durch öfteren Gebrauch der s. g. begleiteten Recitative (recitativi secci — recitativi obligati) nicht nur eine angenehme Abwechslung gebracht, sondern dem dramatischen Elemente, soweit es nach Maßgabe des Textes auch musikalisch gesteigerte Ausdrucksweise verlangte, erst wahre Geltung verschafft; während in der Arie fortan lediglich Gesangsvirtuosität zu berücksichtigen war, mußte die dramatische Situation, welche der Arie voranging, nothwendigerweise durch stärkere Accentuirung auch musikalisch greifbar gemacht werden

---

welchem Machwerk oben einige Proben gegeben wurden, dann dem ebenfalls erwähnten „Ascanius", welcher aber als Uebersetzung „aus dem Wälschen ins Teutsche" ausdrücklich bezeichnet ist, fand ich nur noch für das Jahr 1694 einen deutschen Operntext: „Leolbo und Elona, durch ein musikalisches Drama vorgestellt", welches übrigens in Anlage und Sprache sehr an des Herrn v. Leublfing geistreiches Produkt mahnt. — Vielleicht gehört dies „musikalische Drama" zu den erwähnten „deutschen Comödien" Kugelmann's und Treu's.

24) Wird wohl „Mustazzio" heißen sollen; eine stehende Person der italiänischen komischen Oper.

— und hierin liegt das Hauptverdienst Scarlatti's, wenngleich nicht geläugnet werden kann, daß der musikalisch-dramatische Theil der Operncompositionen Scarlatti's und seiner Nachfolger weit unter den Anforderungen stand, welche eine spätere Zeit mit Recht an Wahrheit und Tiefe der musikalischen Ausdrucksweise, als Träger in der jeweiligen dramatischen Situation gestellt hat, — eine Aufgabe, welche erst den Deutschen Gluck und Mozart, beiden mit verschiedenen Mitteln und auf verschiedenen Wegen zur Lösung vorbehalten blieb; denn der Kunstgesang, die Arie, blieb den alten Italiänern, wie ihren heutigen Nachkommen stets die Hauptsache in der Oper, neben welcher der dramatische Gehalt der Musik bald mehr, bald weniger in den Hintergrund treten mußte und übersehen wurde. — Die Arie kam in festgehaltener Form in die Oper und bestand gewöhnlich aus 2 Theilen, deren erster, breit angelegt, auf die Gesangsvirtuosität berechnet war, der zweite hingegen dem Componisten zur Entwicklung seiner Kunst in Anwendung reicherer Harmonie 2c. Gelegenheit bot; nach diesem 2. Theile kam das sog. „Da Capo" d. h. der erste Theil wurde mit Rouladen und Verzierungen, welche dem Sänger zur vollsten Entfaltung seiner Virtuosität dienen mußten, wiederholt. Der Sänger Baldassare Ferrari war nach Arteaga die Veranlassung zur Einführung des „Da capo", welches nach Kiesewetter „Gesch. der Musik p. 83" schon vor Scarlatti in Uebung bestand; durch diesen aber in der Oper feststehend wurde.

Mehrstimmige Gesänge duldete die italiänische Oper nur wenige; und diese wenigen Ensemblestücke wurden in concertirender Weise behandelt, consequent dem der Oper zu Grunde liegenden Hauptprinzipe „Entfaltung der Gesangsvirtuosität." — Aus demselben Grunde wird der Gebrauch der Chöre, welchen man in den ersten Zeiten der Oper bei den Aktschlüssen noch regelmäßig begegnet, nach und nach auf ein Minimum, meist auf den Schluß der Oper beschränkt.

Die Behandlung des Orchesters wurde in der von Scarlatti eingeführten Weise fast unverändert beibehalten; Violinen, Violen und Bässe bilden den Grundstock des Orchesters; Oboen und Flöten, aber selten beide Instrumente zugleich, dann Hörner, Trompeten und Pauken bilden verstärkende und Füll-Stimmen. Der Gebrauch einzelner mit der Singstimme concertirender Soloinstrumente kommt häufig vor und wird schon von Steffani angewendet. In München waren außer dem starkbesetzten Saitenchor Oboen, Flöten und Fagotte nebst Hörnern, Trompeten und Pauken in Gebrauch.

Das Orchester hatte in der Oper die anfänglich kürzeren, später

länger und länger ausgesponnenen Ritornelle, die Zwischensätze eines Recitativs oder einer Arie, und die einleitende Sinfonia als selbständige Aufgabe zugewiesen. Bei Begleitung der Arien tritt das Orchester äußerst discret auf; nur selten finden sich hier figurirte Sätze; häufiger lange Stellen, in welchen die Violinen die Melodie unisono begleiten, eben so häufig aber Sätze, in welchen sämmtliche Streichinstrumente lediglich mit den Bässen gehen, wobei man nicht vergessen darf, daß ein oder mehrere Claviere die Harmonie auszufüllen bestimmt waren. Die feine Kunst, durch Instrumentaleffekte zu wirken, war noch nicht ausgebildet.

In dieser Gestalt breitete sich das von Scarlatti verbesserte „drama per musica“ im Laufe des 18. Jahrhunderts auf ganz Italien, einen großen Theil Deutschlands und England (London) aus; aber in der sclavischen Nachahmung der äußeren Form, in der unbemessenen Herrschaft, welche das Sängerpersonale auf den Componisten übte, in der Idolatrie, welche man mit der Gesangsvirtuosität trieb, lag der Keim des Verderbens für die Oper als musikalisches Kunstwerk, indem Schablone und Manier auch die besseren Leistungen talentvoller Komponisten verunstalteten, und sich eine Stagnation der Form und des Inhaltes ausbildete, welche langsam aber sicher in Fäulniß und Auflösung endete.

Hier scheint auch die Besprechung der Frage am Platze, ob und zu welcher Zeit Alessandro Scarlatti sich in München aufhielt und ob er wirklich, wie mehrfach behauptet worden, für unsere Bühne eine Oper geschrieben habe.

Meines Wissens hat Cramer's Magazin, 2. Jahrg., p. 668, zuerst die Behauptung gebracht, Scarlatti habe im Jahre 1680 für München eine Oper componirt und daselbst aufgeführt, was dann von Andern gutmüthig ab- und nachgeschrieben wurde. Daß sich in den mir zu Gebot gestandenen Akten auch nicht die leiseste Spur, welche auf Scarlatti's Anwesenheit und Thätigkeit in München schließen ließe, findet, wäre allerdings noch kein vollständiger Beweis gegen die Cramer'sche Notiz; aber die verbürgte Thatsache, daß Scarlatti im Jahre 1680 für Rom resp. die dort befindliche Königin Christine von Schweden die Oper „L'onesta nell' amore“ schrieb — diese Thatsache gibt der beregten Sage den Todesstoß, denn diese Aufführung in Rom schließt die Anwesenheit des Komponisten in München selbstverständlich aus. Fetis. biogr. univ. 2. ed. tom VII. p. 428 bezweifelt ebenfalls die Behauptung Cramer's, und zwar, weil der dem Musiklexikon Lipowsky's angehängte „catalogue authen-

tique" sämmtlicher in München gegebener Opern der Sache nicht erwähne. Nun, wir haben bisher den Werth dieser Lipowsky'schen „Authentizität" kennen gelernt und machen nur auf den Umstand aufmerksam, daß derselbe Lipowsky, der in seinem Musiklexikon von der Anwesenheit Scarlatti's in München schweigt, drei Jahre später (1814) in seinem Nat.-Garde-Jahrbuch die Notiz bringt: „Im J. 1680 führte der berühmte Abt (?) und Compositeur Scarlatti eine Oper am churbayerischen Hofe auf" — also ein seiner Meinung nach wichtiges Faktum nachholte, was ihm zur Zeit der Abfassung des Musiklexikons nicht bekannt gewesen war. Aber die Sache verhält sich anders; während die Archivalien über den großen Alessandro Scarlatti schweigen, gedenken sie nur um so häufiger mehrerer Namensvettern desselben, des Abbate Scarlatti und des Cavaliere oder Barone Pompejo Scarlatti, welche als churbayerische Agenten in Rom fortwährend mit München in regem Verkehr standen; — so z. B. heißt es in der Hofzahlamtsrechnung vom Jahre 1678: „wegen dem Abbati Scarlatti in Rohm übermacht 333 fl. Besoldung", im Jahre 1679: „dem Abbati Scarlatti in Rohm übermacht Quartalsbesoldung der 500 fl.", „wegen der demselben übermachten Clagkosten"; im Jahre 1683: „Herrn Abbati Scarlatti in Rohm wegen gehaltenen freuden Vestes bei glücklicher Niederkunft und Geburt der Madama la Dauphine 293 fl. 43 kr., — 1684: „Herr Scarlatti, churf. Minister zu Rom, wegen geheimer treuer Dienste 3000 fl." rc. rc. [25]).

Da in jener Nachricht des Cramer'schen Magazins, Scarlatti, welcher dem Laienstande angehörte, „Abt" genannt wird, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß dieselbe folgender Stelle in Menetrier's „représ. en musique" p. 252 ihre Entstehung dankt:

„L'abbé Scarlatti, Resident en Cour de Rome pour l'Electeur „de Bavière fit un magnifique Regale le 22 Aoust l'an 1680 dans „sa vigne de la Pariole pour la majorité de ce Prince. Entre les „divertissements qu'il y donna, il y eut une représentation en Musique, „dont sujet etait „La Baviera trionfante etc. componimento per Musica" (folgt nun eine ausführliche Schilderung dieser Vorstellung, deren Textbuch sich auf der k. Bibliothek befindet). Offenbar hat der Verfasser der mehr beregten Nachricht diese Stelle oberflächlich gelesen, oder sich derselben dunkel erinnert, (der Titel „Abt" und das Jahr

25) „Hieselbst (Rom) starb der Freiherr Scarlatti, welcher sich als Minister des gewesenen Churfürsten von Bayern am päbstlichen Hofe aufhielt." — Europ. Fama. 1711. pag. 404.

1680 sprechen für diese Ansicht) nichts destoweniger aber sofort den bayerischen Geschäftsträger Abb. Scarlatti mit dem der Sache ganz fremden Al. Scarlatti identifizirt, eine in Rom aufgeführte Festvorstellung nach München verlegt, kurz ein Gebild seiner Fantasie auf Druckpapier der gläubigen Nachwelt überliefert. — Wir halten somit die Thatsache für abgemacht, daß Al. Scarlatti weder für München eine Oper geschrieben, noch überhaupt jemals in München sich aufgehalten hat.

Durch den Badener Frieden war Bayerns Churfürsten die Rückkehr in sein Land ermöglicht worden. Am 10. April Nachts 11 Uhr zog Max Emanuel in die Residenz zu München ein; mit ihm kehrte die alte Pracht und Herrlichkeit der Hoffeste wieder und auch die Oper nahm in Mitte all' dieses Glanzes den gewohnten Platz.

Leider ist eine der Hauptquellen, aus welcher wir bisher schöpften — die Hofzahlamtsrechnungen, fortan für einen Zeitraum von 35 Jahren völlig versiegt. Die stattliche Reihe jener solid in Schweinsleder gebundenen Folianten weist vom Jahre 1707 bis 1750 eine vollständige, nicht genug zu beklagende Lücke auf, so, daß wir fortan das Material aus den in verschiedener Richtung zerstreuten Akten, in den gedruckten Textbüchern und andern gleichzeitigen Druckwerken sparsam enthaltenen Notizen nicht ohne Mühe zusammenzutragen genöthigt waren, ein Umstand, welcher der Vollständigkeit der Darstellung nicht unwesentlichen Abbruch that. — An der Spitze der Hofkapelle war wiederum Gius. Ant. Bernabei getreten; auch Pietro Torri, welcher in treuer Anhänglichkeit seinem Fürsten ins Exil gefolgt war (laut Dekret dd. Namur 13. Juli 1712 wurden dem Rath und Kapellmeister P. Torri „in sonderbarer Consideration der zur vollsten Satisfaktion geleisteten Dienste täglich zwei Bouteillen Burgunderwein bewilligt;" — auch war er dort mit manchen Compositionen beschäftigt wie u. A. die auf der Staatsbibliothek (mscr. 242) aufbewahrte, von seiner Hand herrührende Partitur zu einem „Prologue: L'Home endormis" an deren Schlusse „Namur le 13. Mars 1712 à 3 heures apprez minuit" geschrieben steht, darthut) — also Torri übernahm die Stelle als Kammermusikdirektor; bezüglich des übrigen Sänger- und Instrumentalpersonals konnte keine vollständige Uebersicht gewonnen werden; den allerdings sehr lückenhaften Personalakten entnehmen wir für 1715 folgende Engagements:

1) Filippo Balatri, Soprancastrat, 10. Dez. aufgenommen mit 1000 fl. Jahresgehalt;

2) Gaetano Mancini, Tenor, ein Sohn des seit 1672 in der Kapelle bedienstet gewesenen Sängers Dario Mancini; Gaetano starb 1749.

3) Giov. Remedio Piubellino, Soprancastrat, 19. Juli 1715 mit 600 fl. jährl. Gage aufgenommen — war früher in Salzburgischen Diensten gestanden.

4) Francesco Maria Venturini, Bariton, am 31. Mai mit 1000 fl. engagirt.

Daß im Jahre 1715 Opern gegeben wurden, erhellt aus einem Dekrete dd. 29. Okt. ds. Js., wonach die Hofkammer angewiesen wird „die aus der Kunstkammer zu der jüngsthin gespielten welschen opera abgegebenen Kleidungen wieder dorthin zu übernehmen und der geschehenen Veränderungen halber die nöthige Vormerkung machen zu lassen. Die für diese Kleider baar gezahlten 4000 fl. sollen nebst weitern 366 fl. rasirt werden." — Fragliche Oper wurde sonach wahrscheinlich am 12. Oktober, dem Namensfeste des Churfürsten gegeben, aber ich konnte nirgends Näheres ermitteln. Nach Lipowsky's unbescheinigter Angabe wären in diesem Jahre „Gli Dei festeggianti" und „Ismene", letztere von Reinhard Keiser, gegeben worden — allein ein mir vorliegendes Festspiel „Dei festeggianti" wurde nach der auf der Staatsbibliothek befindlichen, wahrscheinlich von Torri herrührenden Partitur (mscr. n. 177) zum Geburtstage des Churprinzen Carl Albert im Jahre 1721 aufgeführt, es müßte denn ein gleichen Titel führendes Schaustück mit Musik schon im Jahre 1715 zur Darstellung gekommen sein. Die mir vorgelegte Partitur trägt den Beisatz „anniversario per la Nascità di sua Alt. S. Carlo Alberto pr. el. 1721." — Auch die Aufführung der Keiser'schen Oper „Ismene" (im Jahre 1699 für Hamburg componirt), welche Lipowsky in seiner „Lebensgeschichte Carl Alberts" p. 27 auf den 9. August 1715 verlegt, erscheint höchst zweifelhaft, da authentische Belege völlig mangeln und die von Lipowsky citirten Quellen: Europäische Fama 174. Thl. p. 452 und (Moser's) Geschichte Carls VII. lediglich von einer zum Geburtsfeste des Prinzen (6. August) in München aufgeführten „Comödie" ohne alle nähere Bezeichnung sprechen. Meines Erachtens wurde nicht die Keiser'sche „Ismene" sondern eine kleine Festcantate zur Feier des 18. Geburtstages des Churprinzen gegeben. Der Prinz hatte sich einer zwei Tage dauernden öffentlichen Prüfung über die Disciplinen der Philosophie, des Staatsrechtes ꝛc. unterziehen müssen, worauf erst am 8. August die Feierlichkeiten mit Hoftafel, Theater und Gartenbeleuchtung in Nym=

fenburg begangen wurden; den Titel der Operette konnte ich nicht ermitteln, aber in ein Saffian kostbar gebundene, hübsch geschriebene, mit Miniaturen ausgestattete Partitur der Hof- und Staatsbibliothek, welcher die Titelblätter fehlen, ergab nach Prüfung des Textes, daß sie die Musik zu einem bei gedachter Gelegenheit gegebenen Festspiele enthält. Das, wie gewöhnlich, schwulstige Gedicht, in welchem die Nimfen, der Frühling, der Ruhm und ein Chor von Helden beschäftigt werden, enthält so viele Anspielungen auf die Feier des Tages, insbesondere den durch den rühmlichen Erfolg seiner Prüfungen preisgekrönten Churprinzen, daß wohl kein Zweifel über die genannte Bestimmung des Textes bestehen kann; zum Schlusse vereinigen sich sämmtliche Akteurs zu dem Chore:

Già matura in primavera
Nell' età che spira amore
Carlo Alberto hà la Virtù!
Già la fè già Roma spera,
Che il desio di gloria vera
Cresca in lui sempre maggiore
Se però può crescer più!

Die Namen des Dichters und Componisten konnte ich nicht ermitteln. Die an vier Stellen von der Hand des Componisten befindlichen Tempobezeichnungen, deuten, soweit die wenigen Worte eine Schriftenvergleichung gestatten, auf G. A. Bernabei hin. Die Partitur enthält eine kurze, feurig gehaltene Instrumentaleinleitung in F $^4/_4$, welcher ein sehr melodiöser, reich harmonisirter Chor F $^3/_4$ „Largo e alla Francese" folgt. Die Arien mit durchweg langen Ritornellen bieten den Sängern vollste Gelegenheit zur Entfaltung der Kehlenfertigkeit; einige sind von so inniger Schönheit der Melodie, daß ich bedaure, hier zu deren Veröffentlichung keinen Raum zu besitzen; das Ganze schließt, wie erwähnt, mit einem rauschenden Chore. —

Zum 12. Oktober 1716 kam die Oper „Astianatte" zur Aufführung. Das in 8° gedruckte Textbuch gibt keinen Aufschluß über die Personen des Dichters und Tonsetzers. Die angestellte Vergleichung des Münchner Textes mit dem 1701 in Florenz erschienenen gleichnamigen Buche Salvi's ergab, geringe, den Münchner Bühnenverhältnissen angepaßte Aenderungen abgerechnet, die vollständigste Uebereinstimmung beider Texte, so, daß an der Autorschaft Salvis, welcher dies Werk 1701 mit Musik von Buononcini in Florenz auf die Bühne gebracht hätte, kein Zweifel bestehen kann. Uebrigens wurde die Oper

im Winter 1717 mit mehreren Ballets von der reichen Erfindung des S. Dubreil [26]) vermehrt, dann mit weiteren Zusätzen und Aenderungen versehen, reproducirt.

Für 1718 fand ich keinerlei Dokumente vor, welche auf Operndarstellungen hinwiesen. Antonio Vivaldi's „la Constanza trionfante", welche Lipowsky für dies Jahr registrirt, wurde nach Alacci 1716 im Theater S. Mose in Venedig aufgeführt, zwei Jahre später aber unter dem Titel: „Artabano rè di Parti" mit nur wenig geänderter Musik auf selbem Theater wiederholt. Bei dem regen Verkehre Münchens mit Venedig gehört die Aufführung dieser Oper nicht zu den Unmöglichkeiten.

Am 12. Oktober 1719 wurde „Merope" Text von Apostolo Zeno gegeben. Bereits am 22. Juli war ein Dekret ergangen: „Ihro churfürstliche Durchlaucht haben auf dero Namenstag eine opera zu halten gnädigst resolvirt und hierüber die gehörige Veranstaltung zum Theil machen lassen. Sie wollen, daß zur Einrichtung der Scenen der Opern von der Hofkammer ohne weitern Anstand nach Anleitung des churfürstlichen Hofrathes und geheimen Secretärs Triva [27]) die Nothdurft verschaft, ihm auch auf Rechnung 500 fl. verabfolgt werden."

Das Textbuch enthält nach langer Zeit wieder einmal die Namen des beschäftigten Sängerpersonals.

Die Partitur dieser Oper, ein Autograf von ächt italiänischer Hand, befindet sich auf der kgl. Hof- und Staatsbibliothek (mscr. n. 206). Die einleitende Sinfonie besteht, abweichend von den üblichen drei Sätzen, aus zwei Theilen (Sonatenform); außerdem finden sich Chöre zu Anfang des ersten und zu Ende des dritten Aktes, dann ein Duett im zweiten und ein Quartett im dritten Akte, in welch' letzterem jedoch die Stimmen nicht miteinander, sondern nacheinander eintreten, — sodann 23 durch Seccorecitative verbundene Arien, welche in der hergebrachten Form, in einer für die Sänger dankbarsten Manier geschrieben sind; die Begleitung des Orchesters ist reicher und selbständiger, als man eigentlich der damaligen Zeit nach erwarten sollte; zwei Arien sind mit obligater Begleitung je einer

---

26) Pierre Dubreil war vom Churfürsten aus Paris mit nach München gebracht worden und gehörte unserer Oper vom Jahre 1715 — 1738 an.

27) Johann Askan Triva, im Jahre 1722 in den Adelstand erhoben, war ein Sohn des aus Reggio gebürtigen Malers Anton Triva, welcher 1674 nach München gekommen war und 1699 daselbst starb. Johan Askan, welcher 1723 zum Pfleger von Vilshofen ernannt worden, starb um 1735.

Oboe und einer Flöte componirt; insbesondere ist die Anwendung der Oboe, welche in den schwierigsten Passagen mit der Singstimme concertirt, interessant. Die Harmonie ist einfach behandelt, Modulationen in andere, als die nächstliegenden verwandten Tonarten kommen nicht vor, zahlreiche polifon gearbeitete Sätze bekunden den Meister aus guter Schule: die Melodieführung beschränkt sich meist auf kurze Perioden, welche uns nach dem heutigen Geschmacke wohl trocken und ungenügend erscheinen mögen — dagegen ist der dramatische Theil der Musik durch mehrere obligate Recitative (insbesondere in der zehnten Scene des dritten Aktes) in überraschender Weise zur Geltung gebracht.

Im Jahre 1712 war derselbe Text Zeno's von Gasparini für Venedig componirt worden; der Charakter der Notenschrift vorliegender Partitur weist aber ganz entschieden auf ein Autograf des Componisten, und zwar auf dieselbe Hand hin, welche im Jahre 1712 zu Namur den „L'Home endormis" gefertigt hatte und von welcher noch eine Reihe anderer Partituren sich findet [28]) — kurz, ich glaube nicht zu irren, wenn ich Pietro Torri als Componisten des Merope bezeichne. Einen weitern Anhaltspunkt für diese Ansicht finde ich in einem Dekrete vom 18. Nov. 1719, also fünf Wochen nach Aufführung der Oper ergangen, dem zu Folge „dem Sohne Torri's, welcher in Ingolstadt studirt zu Prosequirung seiner Studien daselbst, in Ansehung der von seinem Vater geleisteten guten Dienste jährlich 200 fl. so lange er studirt, bewilligt wurden" — dann in einem weitern Erlasse vom 12. August 1720, in welchem „Seine churf. Durchlaucht dem Rath und Kapellmeister P. Torri 100 Mard'ors in Ansehung **seiner bei der Oper geleisteten mühsamen Dienste**, als Gratifikation zugehen lassen"; in diesem Jahre war nicht nur die „Merope" am 20. Juni wiederholt gegeben worden, sondern auch am 11. Juli, des Churfürsten Geburtstag, eine weitere Oper „Eumene" zur Darstellung gekommen, deren in drei

28) Von der Handschrift, welche ich für die Torri's erkläre, finden sich außer den noch zu besprechenden Opern auf der Staatsbibliothek folgende weitere Partituren: Andromaca, opera (mscr. 171) — Ennone, pastorale (französ. Text, scheint in den Niederlanden componirt zu sein; mscr. 173) — Torneo, eine musikalische Einleitung zu einem Waffenspiele; am Schlusse von des Componisten Hand „à Liechtenberg gli 6 Maggio 1718", wobei bemerkt wird, daß Lichtenberg ein churf. Jagdschloß gewesen; (mscr. 223). Epitalamio, mit der Jahreszahl 1719 (mscr. 244) — L'innozenza diffesa da Numi (mscr. 212) — Le Reciproque, divertissement in musique, ebenfalls der niederländischen Zeit angehörig (mscr. 243).

Bänden auf der k. Staatsbibliothek (mscr. n. 147) befindliche Partitur nicht allein die vollständigste Uebereinstimmung der Schriftzüge mit jenen der Meropepartitur zeigt, sondern auch in der Compositionsweise, Harmonieführung 2c. durchweg den Stempel der Musik zur Merope an sich trägt, so, daß ich keinerlei Anstand nehme, beide Opern als von ein und demselben Componisten, nämlich Pietro Torri, herrührend zu bezeichnen.

Das in 8° gedruckte Textbuch des „Eumene" nennt weder den Dichter, noch den Componisten; über letztern scheint mir kein Zweifel mehr zu bestehen; der erstere, welcher laut Vorrede „das Stück schon einmal in Prosa bearbeitet, nun aber für Musik verkürzt, Ort und Name geändert hat" — dürfte in der Person des Verfassers des „Astianatte" gefunden sein. Mit Zeno's gleichnamiger Oper hat dieser Text, wie man sich augenblicklich überzeugen kann, Nichts als den Titel gemeinsam; Lipowsky hat, Gott weiß aus welchen Gründen, Tom. Albinoni als Componisten der Oper Eumene angegeben, auf welche Autorität hin sodann ein Bibliothekbeamter vor etlichen zwanzig Jahren den Namen dieses Meisters in die Partitur eingetragen hat. [29]) Allerdings hat Tomaso Albinoni nicht nur eine, sondern 2 Opern, welche den Titel „Eumene" führen, componirt, und zwar im Jahre 1717 ein Buch von Salvi, 1723 aber die bekannte Dichtung Ap. Zeno's; hier konnte natürlich nur die Oper vom Jahre 1717 in Betracht kommen; aber wenn auch eine Vergleichung jenes Textes von Salvi mit dem für München vorliegenden, welche mir indeß nicht möglich war, die völligste Uebereinstim-

29) Die aus 568 Manuscripten und 681 Drucken bestandene musikalische Abtheilung der königlichen Hof- und Staatsbibliothek war bis zum Jahre 1857 nicht der Leitung eines sachverständigen Mannes übertragen und wies außerdem, troß namhafter einzelner Raritäten, bedeutende Lücken auf, welche mit dem sonstigen Reichthum dieser königlichen Anstalt scharf contrastirten. Wohin es führt, wenn die einem abgegrenzten Kunstgebiete angehörigen Abtheilungen den Händen in dieser Spezialität nicht sehr wohl Bewanderter übertragen werden, zeigt obige Thatsache, könnte durch weitere Beispiele dargethan werden. Es ist ein wesentliches Verdienst der jetzigen Direktion, die musikalische Abtheilung nicht nur unter die spezielle Leitung eines in allen Zweigen der musikalischen Kunstgeschichte wohl erfahrenen Gelehrten, H. Julius Maier gestellt, sondern auch Sorge getragen zu haben, die bestehenden Lücken auszufüllen, so, daß nunmehr durch Acquisition ausgewählter Werke, wie ganzer Sammlungen, (ich erinnere an die kostbare Thibaut'sche Bibliothek) die Zahl der Manuscripte auf 1810 Numern in 4336 Bänden, die der Drucke auf 2121 Numern mit 4244 Werken gestiegen ist. Ueber den Stand der Sammlung im Jahre 1772 vergleiche man Burney's Tagebuch II, 95 ff.

mung ergeben hätte, muß ich doch im Hinblick auf die vorhandene, dem Münchner Texte Wort für Wort folgende Partitur, Torri als Componisten aufrecht erhalten.

Durch Dekret vom 20. September 1720 waren „zu der auf den 12. Oktober bevorstehenden opera die Virtuosen-Musikanten Antonio Bernacchi, Diana Vico und Margarita Albinoni aus Italien anher vociret, und selbigen nach gesungener opera zu einem recompens jedem 300 Marx d'ors zugesagt mit dem Befehle, solche Summa, nach gehaltener opera alsogleich richtig und unfehlbar zu bezahlen, folglich gedachte virtuosen an ihrer Rückraise, welche selbige gleich nachher zu nemen gedenken zu churfürstl. Disreputation nit aufgehalten werden sollen."

Es war die Oper „Lucio Vero", in welcher diese Virtuosen, der berühmte Bernacchi an der Spitze, zum erstenmale in München auftraten.

Weder Dichter noch Tonsetzer sind in dem in 8° gedruckten Textbuch genannt; indeß fand sich, daß der Text ein mit mehrfachen, wahrscheinlich der Individualität des Sängerpersonals und des Componisten angepaßten Veränderungen, wiederholter Abdruck der gleichnamigen Oper A. Zeno's ist[30]), welche zuerst im Jahre 1700 mit Musik von Polaroli auf dem Chrisostomustheater in Venedig zur Aufführung kam, im Jahre 1717 in Bologna von Perti componirt, im Jahre 1726 in Mantua wiederholt wurde. — Die Besetzung bei der Aufführung in München am 12. Oktober 1720 war folgende:

Lucio Vero:	S. Antonio Bernacchi[31]),
Lucilla:	S^a Margarita Albinoni[32]),
Vologeso:	S. Bartolo Bartoli virt. d. c.,
Berenice:	S^a Diana Vico, Veneziana[33]),
Flavio:	S. Fr. Cignoni v. d. c.,
Anicetto:	S. Abbate Boteli v. d. c.[34]),
Niso:	S. A. Eckart v. d. c.[35]),

30) Ueber solche oft vorkommende Verstümmelungen der Texte durch die Lokalpoeten finden sich Seitens Zeno's (lett. II, 413, VI., p. 100 ff.) u. Metastasio's opp. post. II, 102, 116; III, 164) bittere Klagen.

31) Von ihm hernach.

32) Ich konnte nichts Näheres über sie auffinden; Quadrio, storia etc. zählt sie III, 2, p. 537 unter die bedeutendsten Sängerinen ihrer Zeit.

33) Eine bedeutende Sängerin. cf. Forkel's Alm. 1783. p. 86; Quadrio III, 2, 537.

34) Er gehörte von 1718—20 der hiesigen Oper an, war Castrat (Altist).

35) Andreas Eckart, ein Sohn der oben erwähnten Cäcilie Eckart und Schüler Valatri's stand von 1718—40 als Baßsänger und später Vicekapellmeister in churfürstl. Diensten.

Die Aufführung geschah mit ungemeiner Pracht; vier große Ballete, zehnmaliger Dekorationswechsel, dann eine reiche, neu angeschaffte Garderobe, deren Unkosten allein 4000 fl. betrugen, mochten die raffinirteste Schaulust befriedigen.

Die Partitur, 3 Bände stark, befindet sich auf der königlichen Hof- und Staatsbibliothek (mscr. p. 155) und trägt nicht nur in der Schrift, welche wiederum Autograf des Componisten ist, sondern auch in der Compositionsweise so sichere und unverkennbare Merkmale der völligsten Uebereinstimmung mit den Partituren zu „Merope" und „Eumene", daß über die Autorschaft P. Torri's als Tonsetzer auch dieser Oper kein Zweifel bestehen kann. — Auch hier begegnen wir der Sonatenform in der einleitenden Sinfonie, derselben Behandlung der Harmonie, derselben Instrumentationsweise, wie in der Merope; wie Lipowsky auf den Einfall kam, Fortunato Chelleri[36]), der damals in fürstlich würzburgischen Diensten stand, als Componisten des „Lucio Vero" zu bezeichnen, erscheint den erwähnten Thatsachen gegenüber unerklärlich, zumal sich unter den 16 Opern dieses Meisters, deren Namen und Aufführungszeit genau und sicher erhärtet sind, keine mit dem Titel Lucio Vero befindet.

Die Oper muß mehrmals und zwar zur Zufriedenheit der allerhöchsten Herrschaften aufgeführt worden sein, denn erst am 13. November 1720 erfolgte die Ordonnanz „jedem der italiänischen Virtuosen außer den 300 Marď'ors weiter 50 Pistolen auszubezahlen." — Mit dem bereits in churfürstlichen Diensten stehenden Fr. Cignoni, welcher die Tenorparthie gesungen hatte, war Serenissimus so sehr zufrieden, daß ihm 50 Marď'ors als Recompens bewilligt wurden; Bartoli, welcher nach Italien mit Bernacchi zurückkehren wollte, erhielt eine volle Jahresgage und 100 Marď'ors als „Verehrung".

Des Componisten Torri Thätigkeit wurde durch ein Dekret belohnt, (29. November 1720), demzufolge seine Besoldung auf 2000 fl. jährlich erhöht wurde „und zwar so, daß er jederzeit neben dem laufenden noch ein ausständiges Quartal beziehen und zwar gleich jetzt diese Gnad genießen könne". — Die Leistungen Bernacchi's scheinen

36) Ueber Chelleri cf. Marpurg Beitr. I, 222. Er war 1668 in Parma von deutschen Eltern, die sich Keller schrieben, geboren, und studirte unter Bassani, dem Kapellmeister an der Cathedrale in Piacenza, Composition; in dieser Stadt kam 1707 seine erste Oper „Griselda" zur Aufführung; er ging dann nach Spanien, kehrte nach Italien im Jahre 1710 zurück und schrieb bis 1722 15 Opern; 1723—25 war er in Würzburg, 1725 in Kassel; 1726 in London, 1731 in Stockholm; 1734 kehrte er mit dem Titel „Hofrath" nach Kassel zurück und starb dort 1757.

dem Churfürsten den Wunsch rege gemacht zu haben, diesen Künstler dauernd in München zu fesseln; denn wir treffen von 1721—27 „den König der Sänger", wie ihn die Zeitgenossen nannten, als „virtuoso di camera" im wirklichen Dienste des Churfürsten. Leider vermögen wir über die Gagenverhältnisse und sonstigen Beziehungen des Künstlers zu seiner Umgebung nichts Näheres zu berichten. Ein kurzer Abriß seines Lebens mag hier am Platze sein.

Antonio Bernacchi war um's Jahr 1700 in Bologna geboren und wurde frühzeitig zum Sänger bestimmt; Pistochi, der berühmte Gesanglehrer, ertheilte seinem jungen Landsmanne den ersten Unterricht. Dürfen wir den Versicherungen Mancini's glauben, so hatte unserm Bernacchi die Natur Schönheit der Stimme versagt und er mißfiel, als er zum erstenmale in einer Kirche Bologna's sang, so sehr, daß man ihm von weiteren Versuchen abrieth; aber was sollte der arme castrirte Junge anfangen? Mit Muth und Ausdauer verlegte er sich neuerdings auf's Studium und diesem dankte er die herrliche Manier, welche ihn später zum Abgotte des Publikums machten[37]). Nachdem er mit Erfolg mehrere italiänische Bühnen betreten und insbesondere 1719 in Venedig zugleich mit der gefeierten Bordoni Lorbeeren geärntet hatte, traf er, wie wir sahen, im Jahre 1720 in München ein; woselbst er bis 1727 mit wenigen Unterbrechungen als kurfürstlicher Kammervirtuos weilte; dann kehrte er nach Italien zurück; aber schon im Sommer 1729 wurde er von Händel zur italiänischen Oper nach London beschieden; dort scheint er nach den neuen Forschungen Chrysander's (Leben Händel's II, 238) nicht völlig genügt zu haben; „er war der feinste Sänger, unübertrefflich in Ausführung des Kunstvollen, Sanften, Pathetischen" — aber „die Masse der Zuhörer, welche das Rohere haben wollte", sprach er nicht an: er kehrte somit nach Jahresfrist in die südliche Heimath, und gründete in seiner Vaterstadt eine Schule, aus welcher eine Reihe berühmt gewordener Sänger, wie Antonio Pasi, Mancini, Guarducci u. A. hervorgegangen sind. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

---

37) Fetis biogr. univ.; art. „Bernacchi", nennt den Sänger einen „Sopranisten" die mir vorliegenden Parthien sind in den Partituren nicht nur im Altschlüssel geschrieben, sondern die Begrenzung des Umfanges der sicher nach dem Wunsche des Sängers geschriebenen Arien weist eine die Töne $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{e}}$ umfassende, also nicht sehr umfangreiche Altstimme auf.

Im Jahre 1721 kamen zur Aufführung:

1) zum Geburtstage des Churfürsten (11. Juli) ein Festspiel unter dem Titel „Per l'anniversario della Nascità de S. E. Massimil. Emanuele". Diese allegorische Pièce wurde mir nur aus der auf der königlichen Staatsbibliothek (mscr. n. 176) befindlichen Partitur bekannt; Compositionsweise und Schriftzüge deuten wieder auf Torri hin;

2) zum Geburtsfest des Churprinzen die schon erwähnte, von Lipowsky auf 1715 verlegte Festvorstellung „Gli Dei festeggianti";

3) zum Namensfeste des Churfürsten die Oper „L'amor d'amico vince ogni altro amore". Weder Dichter noch Tonsetzer dieses 3aktigen Werkes sind im gedruckten Textbuche, von welchem eine besondere deutsche Uebersetzung erschien, angegeben; Bernacchi sang die Rolle des „Pirro" — jene der „Deidamia" war der berühmten Margaretha Durastante übertragen; gemäß Ordonnanz vom 23. August mußten hundert Speziesducaten für diese „aus Welschland anher berufene Sängerin" zur Bestreitung der Reisekosten sofort dem Hofrath Triva behändigt werden. Die Sängerin, welche 1719 in Dresden Aufsehen erregt und später eine Zierde der italiänischen Oper in London wurde [38]), reiste sogleich nach beendeter Vorstellung mit der wahrhaft fürstlichen Belohnung von 1000 Mard'ors nach Italien zurück.

Nach einem Dekrete vom 25. Dezember wurde auf Sonntag den 28. d. Mts. die Aufführung einer Oper befohlen; Näheres hierüber war nicht zu ermitteln.

Im Sommer 1722 kam erst im Schlosse zu Dachau, dann im Hofgarten zu Nimfenburg die Schäferoper „Dafne" zur Aufführung. Rosa Ungharelli aus Bologna, in Diensten des Hofes zu Darmstadt sang die „Selvaggia"; Lucia Grimani aus Venedig die „Galatea", Antonia Mengoni aus Modena die Dafne. Ueber die Verfasser des Textes und der Musik war Nichts zu ermitteln.

Es naheten nun die Tage der Vermählungsfeierlichkeiten des Churprinzen Carl Albert mit der Erzherzogin Maria Amalia, Tochter Kaisers Joseph I. Nach einem Kabinetsbefehle an den Oberstkämmererstab waren dem Hofrath Triva die bevorstehenden Opern gegen ein aversum von 50,000 fl. übertragen worden, wobei jedoch die Gagen des fremden Sängerpersonals, deren Bezahlung sich der Churfürst vorbehielt, nicht inbegriffen waren, so daß besagte 50 tausend

38) Chrysander: Händel II, p. 332 ff.

Gulden lediglich zu den Ausstattungskosten verwendet werden sollten — aber nach einer nur beiläufigen Summirung der in den einzelnen Faszikeln bescheinigten Rechnungen, beliefen sich die Kosten für beide Festopern auf nahezu 200,000 fl.

Nachdem am 18. Oktober 1722 Mittags der feierliche Einzug des hohen Brautpaares stattgefunden hatte[39]), kam in dem brillant ausgestatteten Raume des Opernhauses am Abende die Oper „Adelaide“ zur Darstellung. Das Libretto war von Dr. Salvi[40]) verfaßt; der Componist ist seltsamerweise nicht angegeben, es heißt blos „la musica del N. N.“ Die reichen und prächtigen Ballets waren von Dubreil arrangirt; Dekorationen und Maschinerie von dem speziell aus Bologna berufenen Giacomo Monari, einem Schüler des berühmten Dekorateurs Fernando Gallo Bibiena hergestellt worden. Die reichen Costüme hatte der Hofsticker Deschamps geliefert.

Die auf der königlichen Hof- und Staatsbibliothek (mscr. n. 154) vorhandene, 4 Bände starke Partitur braucht man nur zu öffnen, um sogleich die bekannte Handschrift und Manier P. Torri's wiederzufinden, wobei freilich räthselhaft bleibt, daß der Meister, welcher sich seiner Composition nicht zu schämen hatte, bescheiden seinen Namen verschweigt.

Von fremden Virtuosen wirkten mit: Aurelia Marcella aus Florenz, Giovanetta Albertini, detta la Reggiana, S. Palmerini aus Mantua. — Am 22. Oktober fand ein großes Caroussel in der Reitschule statt, mit einer musikalischen Einleitung „La publica felicità“, worin Bernacchi die Rolle des „Imeneo“ sang; auch diese Einleitung wurde von Torri, nach Ausweis der auf der königlichen Hof- und Staatsbibliothek mscr. n. 220 befindlichen Partitur componirt. Der Text war vom kaiserlichen Hofpoeten Pariati geschrieben, das Maschinenwerk vom kaiserlichen Ingenieur Antonio Beduzzi hergestellt worden.

Die zweite Festoper kam am 24. Oktober zur Aufführung; sie hatte den Titel „I veri amici“; der Dichter des Buches ist nicht genannt; indeß sei hier bemerkt, daß im Jahre 1713 eine gleichnamige Oper von Silvani und Lalli, Musik von Paulati, in Venedig zur Aufführung gekommen war, und 1723 dort wiederholt wurde; ich

39) Westenrieder's Beiträge, 10. Bd. p. 263 ff. enthalten eine Beschreibung der einzelnen Festlichkeiten.

40) Dem uns schon bekannten Operndichter, Verfasser der „Astianatte“ und „Eumene“.

konnte die Poesie dieser Herren nicht zu Gesicht bekommen, und deßhalb nicht untersuchen, inwieweit dieselbe mit unserem Texte übereinstimmt; Jedenfalls ist der „Prolog" speziell für die Münchener Feier gedichtet worden; oberbayerische Hirten wollen in den Isarauen eine Jagd veranstalten; die Nimfe Egle sieht sich dadurch in ihrem Revier gestört und zankt sich mit den Jägern resp. jagdlustigen Hirten herum; dieser Streit weckt den Flußgott Isar aus seinem Schlummer dem nun einer der Hirten erklärt, daß heute die Vermählung Carl Alberts gefeiert werde, worauf sich alle begütigt zu einem großen Feste vereinten. Die Pracht der Dekorationen, Costüme ꝛc. in der nun folgenden 3aktigen Oper ließ wohl Nichts zu wünschen übrig. Die Musik war nach einer im Textbuche enthaltenen ausdrücklichen Bemerkung von „Tomaso Albinoni, Veneto [41]) componirt worden; leider ist in München keine Partitur mehr vorfindlich; von fremden Sängern wirkten in dieser Oper: der berühmte Contrealtist Battista Minelli,[42]) ein Schüler Pistocchi's, welcher dann engagirt wurde und bis 1724 der hiesigen Oper angehörte, die Florentinerin Rosa Mazzanti[43]) und die schon erwähnte Lucia Grimani. Die Oper wurde am 27. wiederholt. Bei der ersten Aufführung kamen nach jedem der 3 Akte komische „intermezzi" vor, welche den Titel führten „Vespetta e Pimpinione" und von nur 2 Akteurs gesungen wurden: nemlich die Vespetta von der Ungharelli, der Pimpinione vom Florentiner Ristorini — beide in darmstädtischen Diensten[44]); im ersten Intermezzo kommt Vespetta zu dem alten, reichen, aber etwas tölpischen Pimpinione als Haushälterin und versteht dessen vollste Gunst in einer Weise zu gewinnen, daß sie bald Herrin des Hauses wird; im zweiten Stücke will die dem Alten unentbehrlich gewordene Vespetta dem Gerede der Leute ausweichen und den Dienst verlassen, was aber Pimpinione unter keiner Bedingung zugibt und sie endlich wirklich heirathet; die 3. Scene zeigt Vespetta als tyrannische Gebieterin des alten Dummkopfs, welcher nun allen Launen eines bösen Weibes preisgegeben, sein Schicksal beseufzt, aber bei Leibe nicht laut werden lassen darf. Das Ganze ist prächtig gehalten, voll sprudelnden Hu-

41) Albinoni, über dessen Geburts- und Todesjahr Nichts bekannt ist, schrieb gegen 50 Opern. Fetis erklärt seinen Styl für trocken, seine Ideen fad und trivial, seine Deklamation für schlecht — wobei nur Eines zu verwundern ist, wie dieser Tonsetzer seiner Zeit alle Bühnen beherrschen konnte.

42) Forkel's Alm. 1783. p. 77.

43) Ibid.

44) Landgraf Ernst Ludwig war ein großer Verehrer der Musik.

mors. Weder der Dichter noch der Componist finden sich in dem gedruckten Textbuche genannt.[45]) Bei der Wiederholung der Oper am 27. kamen 3 neue Intermezzi oder Einlagen vor: „Serpilla e Bacocco," wiederum von den vorgenannten darmstädter Künstlern ausgeführt; auch diese drei Piecen sind allerliebst. Ein liederlicher Ehemann, Bacocco, hat Alles, selbst seine Kleider verspielt, und wagt sich in diesem Zustande aus Furcht, seine treue Ehehälfte Serpilla möchte ihn, wie schon mehrmal geschehen, durchprügeln, nicht nach Hause. Endlich ersinnt er eine Ausrede; er will in einer frommen Gesellschaft gewesen sein, woselbst ihn die Lesung eines geistlichen Buches so ergriffen hätte, daß er beim Herausgehen Alles, was er mit sich trug, selbst die entbehrlichsten Kleider den ihm begegnenden Armen geschenkt; Serpilla aber wittert Unrath, durchsucht ihren Gatten und findet in seiner Tasche ein Kartenspiel, welches ihm sogleich um den lügnerischen Mund geschlagen wird, wobei die gute Frau in solche Entrüstung geräth, daß sie sofort, den Richter zur Scheidung der Ehe aufzusuchen, sich wegbegibt. — Im zweiten Intermezzo hat der liederliche Bacocco Gelegenheit gefunden, sich als Richter zu verkleiden und sitzt nun mit gravitätischer Miene auf dem Verhörsstuhle, die Klagen der wüthende Serpilla entgegennehmend, welche ihrer Zunge den vollsten Lauf läßt. Bacacco gibt ihr Recht, schimpft ebenfalls auf den verworfenen, pflichtvergessenen Ehemann, wird zutraulicher, zärtlicher, glühender, als es sich eigentlich mit der richterlichen Stellung vereinen läßt; Serpilla, geschmeichelt von den Ergüssen des freundlichen, liebeathmenden Richters weist anfänglich dessen Zumuthungen mit Entrüstung zurück, wird aber mehr und mehr nachgiebig und als sie dem verliebten Richter Alles zusagt, was er in seinen kühnen Wünschen verlangt, wirft Bacocco plötzlich Perücke und Toga von sich, und steht in der vollen Würde des beleidigten Ehemannes vor der verblüfften Gattin; die Reihe des Scheltens ist nun an Bacocco gekommen; aller Bitten der Serpilla ohngeachtet, besteht er darauf, mit einem treulosen Weibe Nichts mehr zu thun haben zu wollen. — Im dritten Zwischenspiele weiß Serpilla durch Thränen und Seufzen ihren Mann zu milderen Gesinnungen zu bewegen; man schwört sich, die beiderseitigen Schwächen fortan zu vergessen und in Liebe und Friede zu leben.

Am 29. März fand eine prächtige Illumination in Nimfen-

45) Dies Intermedio ist auch im ersten Bande der zu Amsterdam 1723 in zwei Theilen 12° gedruckten „Raccolta d'intermedii" zu finden.

burg statt, bei welcher Gelegenheit eine Serenade „Gli applausi delle Muse“ im Schloßgarten aufgeführt wurde; der Text ist in 4° gedruckt, von der Musik fand ich keine Spur; Bernacchi sang die Rolle des Merkur, der kaiserliche Hofsänger Agostino Galli[46]) jene des Erato.

Endlich am 4. November folgte der Schluß der Festlichkeiten mit einem Turniere im Tournierhause, wobei eine theatralisch musikalische Einleitung unter dem Titel „Il Trionfo d'amore“, Text vom kaiserl. Hofpoeten Pariati, Musik von Albinoni zur Aufführung kam. Der Münchener Nicolaus Stuber[47]) hatte die Dekorationen und Maschinen gefertigt.

Im Jahre 1723 wurden im Carneval die Opern: „Lucio Vero“ und „Merope“, erstere aus dem Jahre 1720, letztere aus dem Jahre 1719 bereits bekannt, mit veränderter Besetzung gegeben. — Zum Namensfeste des Churfürsten aber kam „Griselda“, Oper in 3 Akten, Text von A. Zeno, welcher indeß nach Ausweis des vorliegenden Buches, besonders im 2. Akte mehrfach abgeändert war, zur Darstellung; die in der k. Staatsbibliothek (mscr. n. 163) befindliche, 3bändige Partitur rührt von P Torri her. Interessant ist diese Aufführung, weil Faustina Bordoni[48]) die gefeiertste Sängerin jener Tage die „Griselda“ neben Bernacchi (Gualtiero) darstellte.

Aus einem venetianischen Adelsgeschlechte entsproßen, betrat Faustina Bordoni, noch nicht 16 Jahre alt, die Opernbühne ihrer Vaterstadt mit ungeheuerem Erfolge. Der Glanz ihrer äußern Erscheinung, die Pracht ihrer Stimme, welcher sich ein seltenes Darstellungstalent zugesellte, ließen den Ruf der jungen Sängerin bald

---

46) Agostino Galli, Soprancastrat wurde laut Dekret vom 28. Aug. 1725 in churfürstlichen Dienst mit 1500 fl. aufgenommen und 1778 mit 600 fl. Pension entlassen. Er lebte bis zu seinem, Ende des 1780ger Jahres erfolgten Tode als Gesangslehrer in München.

47) Stuber Nikolaus wurde zu Ende des 17. Jahrhunderts in München geboren und lernte bei seinem Vater Gottfried die Malerei, hielt sich sodann längere Zeit in Italien auf und erhielt nach seiner Rückkehr von da aus den Händen des Churfürsten Max Emanuel sein Patent als Hofmaler. Außer den zahlreichen Dekorationsarbeiten für die Münchner Bühne (fast alle Opern von 1716 — 1748 wurden mit Dekorationen von Nik. Stuber ausgestattet, in welcher Thätigkeit ihn seine Söhne Franz und Jakob unterstützten) finden sich von seiner Hand auch Gemälde in Münchener Kirchen. (Füßli III. p. 126; Mannlich Beschreibung der Gemäldesamml. I, 403, II. n. 393). Der Künstler starb 31. April 1749.

48) Eine unkritische Lebensbeschreibung dieser Sängerin aus Rochlitz's Feder enthält die Leipz. mus. Ztg. 1801 n. 49.

durch ganz Italien erschallen. Im Jahre 1719 sang sie mit Bernacchi während des Carnevals auf dem S. Moséthеater in Venedig: Fetis läßt sie eine Schülerin Bernacchi's sein — was aber in Betracht des Lebensganges des Letztern nicht wahrscheinlich ist; ebenso ist die weitere Angabe des Genannten, die Bordoni sei erst 1724 nach Deutschland und zwar nach Wien gekommen, falsch. In dem gedruckten Textbuche der Griselda wird Faustina „Virtuosa di S. A. E. Palatino" genannt; ob sie wirklich in Diensten des damals zu Düsseldorf glänzend Hof haltenden Churfürsten Carl Philipp von der Pfalz gestanden, oder nur den Titel als Hofvirtuosin hatte, konnte ich nicht ermitteln; jedenfalls aber war sie bei ihrem ersten Auftreten zu München, im Jahre 1723 schon in Deutschland bekannt und gefeiert. Leider gelang es mir nicht, ein auf die große Künstlerin irgendwie sich beziehendes Aktenstück in München aufzutreiben. Vom Jahre 1726 bis 1728 gehörte sie der italienischen Oper in London an;[49]) im Jahre 1729 sang sie wiederum in München. Ihre weiteren Schicksale an der Seite (oder vielmehr lange Zeit nicht an der Seite) ihres Gatten, des berühmten Componisten Hasse, sind bekannt. Sie starb 1783 in Venedig. —

Das Jahr 1734 brachte:

a) zum Carneval die Oper „Tito Manlio"; das in 8° mit deutscher Uebersetzung gedruckte Textbuch enthält die Namen des Dichters und Organisten nicht. Im Jahre 1697 kam eine Oper dieses Namens, Text von Noris, Musik von Polarolo, zuerst in Florenz, dann in Venedig zur Darstellung, welche 1720 in Rom wiederholt wurde; ob diese Münchener Vorstellung in Text und Musik ein neues Produkt zu Tage förderte, gelang mir nicht zu ermitteln.

b) Zum Namensfest des Churfürsten „Damiro e Pitia," Text von Dom. Lalli, Musik von Nicolo Porpora. —

Lalli, (Ortanio pastor Arcade) eigentlich Sebastiano Biancardi, nun bayerischer Hofpoet, war einer der fruchtbarsten Librettodichter, dessen poetische Produkte, ziemlich schaalen und wässerigen Inhalt's die Runde auf allen Opernbühnen Italiens machten.[50])

---

49) Chrysander-Händel II., 142 ff. enthält über die Sängerin eingehende Details, worauf wir hiemit verweisen.

50) Biankardi war am 27. März 1679 in Neapel geboren; er war Advokat gewesen, suchte aber vor einer gegen ihn wegen Unterschlagung anvertrauter Gelder erhobenen peinlichen Klage das Weite und legte sich den Namen Domeniko Lalli bei; seine ersten Operntexte erschienen 1710 in Venedig. 1723 wurde er nach München beru-

Nicolo Porpora, geb. 1685 zu Neapel, dort gestorb. 1767, war einer der berühmtesten dramatischen Componisten aus der neapolitanischen Schule, aber berühmter noch als Gesangsmeister; insbesondere als Lehrer Farinelli's, der Regina Mingotti u. A. (Die Partitur der Oper findet sich nicht mehr vor.)

c) Im Oktober (?) „Amadis di Grecia“; mir lag nur eine deutsche Uebersetzung des Textes vor, woraus zu entnehmen, daß die Oper zur Feier der höchst glücklichen Entbindung der Churprinzessin Maria Amalia[51]) gegeben wurde. Eine Partitur dieser Oper befindet sich auf der kgl. Staatsbibliothek, die Ouverture von deutscher, der übrige Inhalt von italiänischer Hand geschrieben, meines Erachtens von Torri herrührend.

Die gewöhnlichen Mittel scheinen für den immer häufiger und mit größerer Pracht wiederkehrenden Opernaufwand nicht mehr ausgereicht zu haben. Durch ein Dekret vom 8. Juli 1724 wurde, angeblich um der ungemessenen Spielwuth des gemeinen Mannes Einschränkung zu setzen, der Kartenstempel[52]) eingeführt, welcher bis zum heutigen Tage in Uebung besteht, allein aus einem Erlasse vom 12. März 1724 an die Hofkammer erhellt, daß dieser Kartenstempel ausschließlich „zur Bestreitung der Opernunkosten“ verwendet werden soll; und aus einer langen Reihe von Aktenstücken geht hervor, daß diese Stempelgefälle wirklich hiezu verbraucht wurden.

Im Mai 1724 waren 2 „Theatristen aus Italien“ angekommen, „denen die voiture mit 40 Dukaten, dann zur Beschaffung der Farben weiter 600 fl. sogleich zu bezahlen“ waren; das Innere des Opernhauses wurde glänzend restaurirt. Pöllnitz, welcher bald hernach die Münchener Herrlichkeiten sich in der Nähe anschaute, schreibt:[53])

---

fen, und blieb hier bis zum Jahre 1733, in welchem er mit einer Pension und dem Titel eines bayerischen Hofdichters entlassen wurde, worauf er sich in Venedig niederließ und daselbst 1741 noch lebte; in seinen letzten Jahren beschäftigte er sich nur noch mit Uebersetzung der Bußpsalmen und Abfassung einer Heiligenlegende (Quadrio, della Storia e Ragione d'ogni poesia II, 1, 563; III, 2, 480).

51) Die Prinzessin Marie Antonie, spätere Churfürstin von Sachsen, welcher wir noch begegnen werden, war 18. Juli 1724 geboren.

52) cf. Generaliensammlung vom Jahre 1771. — Ueber die Befugniß des Landesherrn zur Einführung des Stempels cf. Panzer, Landstände 189 ff. — Rudhart, Gesch. der Landstände II, 299.

53) Pölnitz, Frhr. v.: Neue Nachrichten von seinem Leben und seinen Reisen, II., p. 14. (Frankfurt 1739 8°).

„Die Schloßgalerie, so an den großen verdeckten Gartengang „stößt, führt auch in den ziemlich großen und sehr erhabenen Opern=„saal. Die Schaubühne kommt mit der Kostbarkeit und Pracht „des Saales völlig überein. Die Auszierungen sind prächtig und „in großer Zahl. Gleichwie auch der Churprinz (Carl Albert) ein „großer Liebhaber der Musik ist, also zieht er die Singspiele allen „andern Schauspielen vor. Er ordnet, was zu deren Verherrlichung „beitragen kann, selbst an. Die Auszierungen, Verwandlungen, „Kleider — Alles ist gleich prächtig. Wenn Tage einfallen, so bei „Hofe besonders gefeiert werden, als Geburtstage u. dgl. und ein „Singspiel aufgeführt wird, sieht man bei Eröffnung der Schau=„bühne einen Leuchter von außerordentlicher Schönheit und Arbeit „herunterkommen und sobald die erste Handlung vorbei, wieder hin=„auffahren; dieser Leuchter verursacht um so mehr Verwunderung, „als man ihn nicht vermuthete; die Decke öffnet sich beim Herab=„und Hinauf=Lassen ꝛc. ꝛc."

Laut Dekret vom 10. November 1724 wurde, da die Dekoratio=nen zu einer solchen Menge angewachsen waren, daß sie im Opern=hause nicht mehr untergebracht werden konnten, die Erbauung eines „Dekorationsstadels" verfügt.

Seit 1722 war der Kämmerer und Leibgardetrabanten=Lieute=nant Graf Carl Lodron, zum Intendanten des Münchener Opern=wesens ernannt worden; er hatte sich, da die ihm gebotenen Mittel nicht ausreichten, mit einem Juden, Mändel, aus Augsburg in Nego=tiationen eingelassen und war ihm pro 1724 10,000 fl. schuldig geblieben. Nach langen, unerquicklichen Verhandlungen erging am 16. November 1725 der Befehl, diese sämmtlichen Schulden „aus den Scharwerk=geldern pro 1726 in 2 Terminen abzuführen."

Im Carneval 1725 kam die Oper „Porsena" zur Aufführung, deren auch Alacci mit dem Beifügen „d'incerto autore" erwähnt. Das in 8° gedruckte Textbuch, von welchem eine gesonderte deutsche Uebersetzung erschien, gibt über die Autoren des Gedichtes und der Musik keinerlei Aufschluß, auch ist keine Partitur mehr vorhan=den. —

Am Namenstage des Churfürsten wurde „Venceslao" mit Bernacchi als „Casimiro" gegeben. Der Text ist von Ap. Zeno; die auf der Staatsbibliothek (mscr. n. 162) vorfindliche Partitur ist von der bekannten Hand P. Torri's geschrieben. — Von Porpora, welchen Lipowsky als Tonsetzer nennt, ist keine Rede.

Der Carneval 1726 brachte „Il Lamano", Text von Dom.

Lalli, Musik von Tonini. Schon 1719 hatte Gasparini dies Buch für Venedig in Musik gesetzt; über die Composition Tonini's kann ich so wenig Näheres berichten, wie über dessen Persönlichkeit; im Textbuche wird er als „maestro di Capella di S. A. E. di Colonia" bezeichnet; auch bei Gerber, Walther, Fetis ꝛc. ist dieses Componisten nur als Verfassers weniger Sonaten und „Balleti di camera" gedacht.

Lamano war die letzte Oper unter Churfürst Max Emanuel, dessen am 26. Februar 1726 erfolgter Tod aller Art von Hoffesten längeren Stillstand auferlegte.

Drittes Kapitel.

(1726 — 1742.)

Ungeheure Summen hatte Max Emanuels Prachtliebe verschlungen. Die gesammten Staatsschulden beliefen sich beim Tode dieses Churfürsten auf mehr denn 30 Millionen Gulden, wobei das Hofzahlamt allein mit 12,656,760 Gulden betheiligt war. Auf dem Sterbelager hatte Max Emanuel den Churprinzen mit thränenden Augen beschworen, der traurigen Lage des Landes, des armen Volkes eingedenk zu sein, und ihm die Tilgung der enormen Schuldenlast, und Führung eines geordneten Haushaltes dringend an's Herz gelegt. Wirklich begann Churfürst Carl Albrecht seine Regierung mit Anordnungen, welche Ersparungen und Einschränkungen in allen Zweigen des Hof- und Staatsdienstes bezweckten. Auch Oper und Hofkapelle waren, trotz der entschiedenen Vorliebe des Churfürsten für Musik und Theater[1]) von dem allgemeinen Sparsysteme nicht ausgenommen,

---

1) Lipowsky (Nationalgarde-Jahrbuch 1814 p. 21 und Leben Carl Alberts p. 130 note) behauptet, Carl Albert habe, um dem Volke Geschmack für italiänische Opern beizubringen, den Text der 1738 an seinem Hofe aufgeführten Oper „Adriano in Siria" selbst ins Deutsche übersetzt, von welcher Zeit an der Gebrauch stamme, daß dem italiänischen Operntexte jedesmal eine deutsche Uebersetzung beigefügt wurde. — Ich konnte kein Textbuch des „Adriano" auffinden, muß also die Angabe Lipowsky's, daß der Churfürst der Uebersetzer fraglichen Textes gewesen sei, auf Treu und Glauben hinnehmen, aber als entschieden falsch muß die weitere Behauptung, daß erst seit dem Jahre 1738 die dem italiänischen Texte beigefügten deutschen Uebersetzungen in Aufnahme gekommen seien, zurückgewiesen werden. — Die Mehrzahl der italiänischen Operntexte wurde zugleich in deutscher Uebersetzung ausgegeben; von der ersten in München gegebenen Oper („La ninfa ritrosa" 1654) existirt nur eine gedruckte deutsche Uebersetzung; wenn man

man verfiel hiebei oft in's Kleinliche; so z. B. erging unterm 18. October 1727 an die kurfürstliche Hauskammer der Befehl „fortan von den Kerzen die Stimpfeln sowohl beim theatro, als den Musikanten jedesmal zurückzunehmen und zu weiterem Nutzen zu verwenden." Der Erlös aus dem Kartenstempel wurde wiederholt zur Bestreitung der Opernkosten angewiesen, auch sollte laut Dekret's vom 15. October 1727 fortan ein bestimmter Etat für die Oper entworfen werden, was aber nicht zur Ausführung kam. —

Die Vorstellungen wurden mit einer, wie mir scheint, in Nimfenburg zur Namensfeier des Churfürsten aufgeführten Serenade, „Egloga pastorale" betitelt, am 6. August 1726 eröffnet. Ein Textbuch fand ich nicht vor, wohl aber eine Partitur auf der k. Staatsbibliothek (mscr. n. 174), welche auch die Namen der Sänger, unter ihnen Bernacchi, enthält. — Die Composition dürfte von G. A. Bernabei herrühren.

Erst am 11. Mai 1727 kam wieder eine große Oper zur Darstellung. Sie hieß „Epaminonda" und war von Dom. Lalli gedichtet; der Componist findet sich nirgends genannt, doch ist die k. Staatsbibliothek im Besitze einer Partitur (mscr. n. 170), welche wieder die Handschrift und Manier Torri's aufweist. Das Textbuch trägt den ausdrücklichen Beisatz „per festeggiare il felicissimo giorno, in cui l'Alt. Ser. Elettrice Maria Amalia fece uscire alla luce il glorioso suo parto" — woraus erhellt, daß die Oper zur Feier der Geburt des Churprinzen Max Joseph (geb. 28. März 1727) aufgeführt wurde; weshalb Lipowsky's Behauptung, (Carl Albert p. 126 note) es sei die Oper „Gordio" bei dieser Gelegenheit gegeben worden, sich als irrig erweist.

---

nicht den ganzen Text übersetzte, gab man wenigstens eine deutsche Erklärung des Inhalts der einzelnen Scenen in Druck. Erst unter Max III. kam die Uebung auf, den italiänischen Texten großer Opern auf der gegenüberstehenden Blattseite die Uebersetzung Zeile für Zeile folgen zu lassen.

Ein weiterer Irrthum, den Lipowsky im „Musiklexikon" p. 427 note bringt, mag hier nachträglich berichtigt werden. Dort heißt es nämlich, „im Operntextbuche Lucio Vero (1720) seien zum erstenmale Sänger und Sängerinnen aber kein Dichter und Tonsetzer genannt" — aber schon das Textbuch zu der im Jahre 1661 gegebenen Oper „L'Erinto" enthält unter dem Titel „parti principali" die Namen sämmtlichen Sängerpersonals, welche Uebung leider bis zum Jahre 1719 dann außer Acht kam; von letzterem Jahre an, und zwar im Textbuche zur Oper „Merope", bleibt die Aufzählung des agirenden Personals in den Textbüchern die Regel. — Die Namen der Dichter und Componisten finden sich bis auf die Zeiten Max III. nur in den seltensten Fällen in den Textbüchern verzeichnet.

Am 6. August 1727 kam „le Virtù gareggianti“ als „Serenade“ zum Namensfeste des Churfürsten, mit Text von Perozzo di Perozzi[2]), Musik von ? zur Aufführung — am 22. October, dem Geburtstage der Churfürstin wurde die Oper „Gordio“ gegeben. Der Text ist ebenfalls von Perozzi verfaßt, über den Verfasser der Musik, welche Lipowsky in seiner oben erwähnten Note von Ferrandini componirt sein läßt, konnte ich gar Nichts ermitteln.

Im Carneval 1728 erfolgte eine Wiederholung der aus dem Jahre 1725 bereits bekannten Oper „Porsena“ mit veränderter Besetzung, im October d. Jrs. aber wurde „Nicomede“[3]), zur Feier der Anwesenheit des Churfürsten Franz Ludwig von Trier, gegeben. Der Text war von Dom. Lalli gedichtet, die auf der Staatsbibliothek (mscr. n. 214) befindliche Partitur rührt von P. Torri her. Der alte mythologische und allegorische Blödsinn, den wir schon für einen überwundenen Standpunkt erachteten, macht sich hier wieder in vollster Blüthe geltend. Merkwürdig bleibt diese Oper deshalb, weil der berühmte Carlo Broschi, genannt Farinelli, die Titelrolle sang; — Broschi war im Jahre 1705 geboren und hatte sich in Folge eines unglücklichen Falles als Knabe einer Operation unterziehen müssen, welche seine Angehörigen veranlaßte, ihn der Gesangskunst zu widmen. Unter der Leitung Porpora's machte der talentvolle Schüler glänzende Fortschritte, so, daß er bei seinem ersten Auftreten in Rom (1722) Bewunderung und Enthusiasmus erregte; Burney (Tagebuch I, 154) läßt den Künstler von Rom weg nach Bologna ziehen und vom Unterrichte Bernacchi's profitiren; da Bernacchi bis Mitte des Jahres 1727 in München weilte, Broschi im Herbst 1728 ebenfalls hieher kam, wäre die Zeit des Verkehrs beider Sänger keinenfalls eine lange gewesen — doch Broschi's Ruhm, als der des ersten Kunstsängers seiner Zeit, stand bereits bei seinem Auftreten in München fest. „Er war im Besitze einer Stimme, deren Klangfarbe und Stärke die Hörer gefangen hielt und deren Umfang Erstaunen und Bewunderung erregte — aber die Kunst oder das Kunstwerk ging völlig leer dabei aus; von Darstellung und Ausdruck im künstlerischen Sinne war

2) Perozzo di Perozzi war als Operndichter mit dem gewöhnlichen Titel „churfürstlicher Sekretär“ aufgenommen worden. Ueber seine Anticedentien vermag ich Nichts zu berichten; er starb im Jahre 1748 als Hofopern-Viceintendant in München.

3) Lipowsky schreibt allenthalben „Nicodemo“, wobei wir bemerken, daß die Oper Nichts vom heiligen Nicodemus, sondern ausschließlich die Schicksale des bithinischen Königssohnes Nicomedes enthält.

nicht die Rede — —; für seine Stellung zu der Sache war schon sein äußeres Auftreten bezeichnend, denn er trug seine dramatischen Gesänge in der regungslosen Haltung einer Statue vor, alle Bewegung seinem Kehlmechanismus allein überlassend" — dies das Urtheil Chrysander's, gestützt auf die Einzelnheiten des Wirkens Broschi's in London, wohin er im Jahre 1734 gekommen war, und seines Verhältnisses zu Händel.[4]) Der weitere Lebensgang des Künstlers, sein Aufenthalt in Spanien, woselbst er die höchste Gunst der Könige Philipp V. und Ferdinand VI. genoß (1737—61), seine Rückkehr nach Bologna, wo er in Reichthum und Ueberfluß seine Tage (1782) beschloß — ist oft beschrieben und bekannt genug.

Im Jahre 1729 kamen folgende Opern zur Darstellung:

1) am 10. Juli, zum Namensfeste der Churfürstin, in Nimfenburg „Il sacrificio invalido", Text von Perrozzo di Perozzi, Musik von Giovanni Ferrandini, „virtuoso d' Oboe della camera di S. A. E." Partitur fand sich keine vor; da wir aber fortan dem Componisten häufig begegnen werden, so dürften einige Notizen über sein Herkommen und seine erste künstlerische Bildung am Platze sein.

Giovanni Ferrandini war um 1715 in Venedig geboren, und erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik am conservatorio dei mendicanti, welches damals unter der Leitung des als tüchtigen Contrapunktisten bekannten Kapellmeisters Antonio Biffi stand. Im Jahre 1723 kam der siebenjährige Knabe als Oboebläser in die Kapelle des Herzogs Ferdinand[5]) nach München und wurde noch im selben Jahre in die Kammermusik des Churfürsten mit 500 fl. Gehalt aufgenommen. Wahrscheinlich genoß er hier den weiteren Unterricht G. A. Bernabei's oder Torri's. Aktenmäßige Nachweise hierüber konnte ich nicht auffinden; auch der Personalakt des kgl. Archivconservatoriums schweigt über den Künstler bis zum Jahre 1732, in welchem (31. März) die Ernennung desselben zum Kammercompositeur mit 900 fl. Gehalt erfolgte; am 23. Juli 1737 wurde er zum churfürstlichen Rath und Kammermusikdirektor mit 1200 fl. Besoldung ernannt; „wenn der Churfürst auf dem Lande und in den Lusthäusern sich befindet, hat er die Tafel bei Hof mit den Beicht-

---

4) Chrysander II, 378 ff. — Ueber Einzelnheiten aus dem Leben Farinelli's cf. Burney Tagebuch I. 152 ff.; Marpurg Beitr. I, 227; Forkel musik. Bibl. II., 217 ꝛc.

5) Ferdinand Maria Innozenz, geb. 1690 zu Brüssel, gest. 1727 in München war der dritte Sohn aus zweiter Ehe Max Emanuels und als ein kunstliebender, geistreicher Prinz bekannt; leider konnte ich über die von ihm, wie von seinem Sohne, dem Herzog Clemens, unterhaltene Privatkapelle fast gar keine näheren Nachrichten auftreiben.

vätern.“ Unter Churfürst Max III., dessen Lehrer er gewesen, erfreute er sich der höchsten Gunst. Er starb 1793 in München. Seine vielen für München geschriebenen Werke, von denen sich nur eine Oper und eine Concertarie erhalten hat, werden wir im Laufe der Erzählung namentlich kennen lernen. —

2) Am 6. August, dem Geburtstage des Churfürsten kam, wiederum in Nimfenburg, eine Schäferoper unter dem Titel „Colloquio pastorale“ zur Darstellung. Der Dichter des Buches hat sich nicht genannt, und wohl daran gethan; die Musik war von Ferrandini, aber die Partitur findet sich nicht mehr vor. —

3) Am 22. Oktober wurde „Edippo“ gegeben; der Text war von Domen. Lalli[6]), die Ballets von Dubreil, die Dekorationen von Nic. Stuber, die Costüme von Deschamps; über den Componisten findet sich nirgends eine Andeutung. Eine auf der k. Staatsbibliothek (mscr. nro. 156) vorfindliche Partitur, auf deren 1. Blatt die Bezeichnung „Edippo 1729“ sich vorfindet, welche aber bis auf einen Theil der 4. Scene des 1. Aktes defekt ist, scheint wiederum von Torri herzurühren. — Die Vorstellung war eine der glänzendsten und verherrlicht durch die Mitwirkung der Faustina Bordoni (Giocasta), und des Farinelli (Edippo), welch’ erstere wieder als „virtuosa di A. E. Palatina“, letzterer aber als „virtuoso di S. A. di Parma“ bezeichnet ist.

Man war von den Ersparungsmanipulationen ab, und vollständig in’s alte Geleis einer verschwenderischen Pracht gerathen, welche den Aufwand zu Max Emanuels Zeiten in mehrfacher Beziehung überbot. Das Bestreben, den nun einmal beliebten Glanz der „festins“ mit den unzureichenden Mitteln in Einklang zu bringen, ließ auf die wunderlichsten Experimente verfallen. Unter Andern erscheint ein Vertrag merkwürdig, welchen die Hofkammer mit einem italiänischen Abenteurer, Michele Sorgo, im Jahre 1728 abschloß. Dies Aktenstück liegt in italiänischer und deutscher Fertigung vor und lautet nach letzterer:

„Vertrag, welcher von Ihro churfürstl. Durchlaucht in bayern wegen ein und anderseits auf 5 folgende Jahre mit Anfang vorstehenden Monat May mit Michel Sorgo gemacht worden:“

---

6) Im Jahre 1732 kam nach Alacci ein „Edippo“, tragedia di Sofocle già fatta in Drama da Dom. Lalli auf dem Samuele-Theater in Venedig zur Aufführung. Ob diese Oper mit der 1729 in München gegebenen conform ist, vermag ich, da mir der Text jener Venetianer Aufführung nicht zu Gebot stand, nicht zu entscheiden.

„Erstlich obligirt sich M. Sorgo diese 5 Jahr hienüber jedes 2 musikalische Opern, es sei zur Herbst= oder Fastnachtzeit nach Gefallen Ihro Durchlaucht aufführen, halten und so oft als beliebig repetiren zu lassen, so, daß er schuldig sein soll, hiezu theils nöthige fremde Virtuosen=Musikanten zu berufen, denen er die Reisekosten und bedungenen Rekompensgelder aus Eigenem ohne geringste churf. Entgelt zu bezahlen hat, wobei Ihro churf. Durchlaucht frei steht, was für eine theme oder piece oder drama zu solchen Opern sie gnädigst erwählen wollen."

„Anderst übernimmt Sorgo die Bezahlung aller andern zu gedachten 2 Opern nöthigen Musikanten, bedienten des Theatri, Waaren für Dekorationen, die geziemende Beleuchtung und alle und jede Ausgabe, die auf Beischaffung oder Zurichtung der Kleider, Scenen, Maler u. A. ohne Ausnahmen erfordert wird."

„Drittens obligirt sich Sorgo, das ganze Jahr hindurch, welsche Comödien wöchentlich halten zu lassen und die Comödianten auf seine Kosten zu befriedigen, also, daß dießfalls Ihre churf. Durchlaucht außer allem Entgelt zu stehen kommen und für Ihren Hof so viel Billeten zu begehren haben, als Ihnen beliebt, wie Ihnen auch freisteht, die Tage zur Spielung der Comödien zu benamsen. —"

„Demnach sich M. Sorgo gegen Ihro churf. Durchlaucht erboten, daß im Fall ihm auf 5 Jahre der private Verkauf aller im Herzogthum Bayern und der Oberpfalz zu verbrauchenden Karten mit einem Aufschlage von 30 kr. von jedem solchen Gespiel, ferner auch der Privatverkauf allerlei fremder, frischer oder gedörrter und candirter Früchte, jedoch gegen Abstattung aller Mauth= und Zollgebühr überlassen würde, derselbe 40 tausend rhein. Gulden jährlich zum bayer. Hofzahlamt erlegen und darüber das Jahr durch wöchentlich italiänische Comödien, ferner 2 Opern, eine zu Herbst die andere zur Fastnacht ohne Entgelt ausführen werde, also haben Ihre churf. Durchlaucht ihm sowohl gedachten Karten= als fremden Früchtenverkauf gnädigst zugestanden und darüber mit Sorgo Contrakt errichten lassen."

Dieser Vertrag wurde der Hofkammer mit dem Befehle übergeben, das Hofzahlamt zur Vereinnahmung der 40,000 fl. in quatemberlichen Raten anzuweisen mit dem Beifügen, daß diese Summe „zur Bezahlung der Capelle, Kammer= und Hofmusik, dann der französischen Jägerei destinirt worden wonach sich zu achten ꝛc."

Der Vertrag kam aber nicht zur Ausführung, weil Michel Sorgo sich plötzlich und heimlich aus dem Staube gemacht hatte. Man übertrug nun von 1729 angefangen, dem Grafen Lodron, gegen einen

jährlichen Zuschuß von 6000 fl., wobei ihm die Hof- und Kammermusik, die Garderobe und Dekorationen, sowie das übrige Inventar zur Disposition gestellt war, das gesammte Opernwesen; allein nun begannen von Seite der Hofkammer fulminante Beschwerden, daß, „wiewohl Graf Lodron die Bestreitung aller Unkosten gegen eine stipulirte jährliche Geldsumme übernommen habe, dennoch aller Bedarf von der Hauskämmerei erholt werde, und auch verabfolgt worden sei, damit keine Unterbrechung in Aufführung der Opern entstehe; im Jahre 1731 seien nur zu den Comödien allein 1754 weiße Tafelkerzen, 3740 Unschlittkerzen und 399 Pfund Oel hergegeben worden," ꝛc.ꝛc. — wogegen Graf Lodron nach jeder Saison „selbst großen Schaden erlitten zu haben" vorgab.

Zum Carneval 1730 kam „Berenice", Text von dem nun gleichfalls in bayer. Dienste aufgenommenen früheren kaiserl. Hofpoeten Leopoldo de Villati,[7]) Musik von G. Ferrandini zur Aufführung. Das Buch ist in jeder Beziehung unbedeutend, die Partitur ist nicht mehr aufzufinden. Am 5. Februar, nach Aufführung der Oper, war durch einen im obern Stock des Theaters „unwissent von wem dahin gesetzten Ofen" ein Balken entzündet worden, so, daß dem Hause Gefahr drohte und man nur mit Mühe weiterem Umsichgreifen des Feuers Einhalt zu thun vermochte.

Der Carneval 1731 brachte als Reprise die im Jahr 1725 aufgeführte Oper „Venzeslao"; die einst von Bernacchi gesungene Parthie des „Casimiro" war jetzt dem deutschen Hofsänger Perprich übertragen worden — die „Lucinda" sang der Castrat Barth. Straparapa.[8]) — Am 22. Oktober dieses Jahres ging „Ippolito" in Scene. Lipowsky muß das in 8° gedruckte Textbuch nie zu Gesicht bekommen haben, weil er den Abbate Pellegrino als Dichter des Buches bezeichnet, während daselbst mit deutlichen Lettern gedruckt steht: „La Poesia è del S. Dom. Lalli, poeta di S. A. di Baviera". Damit fällt auch die weitere Behauptung des Genannten, die Musik dieser Oper sei von Rameau componirt gewesen, zusammen — des Umstandes nicht zu gedenken, daß Rameau's „Ippolite" erst i. J. 1733 componirt wurde. Die Partitur befindet sich auf der k. Staatsbibliothek, und rührt zweifellos von P. Torri her. — Die Titelrolle sang der berühmte Contrealt „Carestini";[9]) derselbe, dessen wunder-

---

7) Villatti kam im Jahre 1747 nach Berlin und starb dort Ende 1752.

8) Er gehörte der Münchner Oper von 1729 bis 1736 an.

9) Giov. Carestini, geboren in Filatrona bei Ancona, ein Schüler Bernacchis, ern-

volle Cantilene Hasse zu dem begeisterten Ausrufe trieb: „Wer Carestini nicht gehört hat, hat Nichts gehört.“ — Die Parthie der „Aricia“ trug unter dem Namen „Signora Rosa Bavarese“, ein gutes Münchener Kind, die junge Rosa Maria Schwarzmann vor, welche seit 1. März 1731 mit 500 fl. engagirt, bis zu ihrem 1755 erfolgten Tode eine Zierde der hiesigen Operbühne blieb. Ich kann über ihren Lehrer wie über ihre Schule keine Auskunft geben; ihren Parthien, wie sie in den Partituren sich vorfinden, nach zu schließen, war sie eine im Coloraturgesange, wie in getragenen Stellen gleich vorzügliche Sopranistin — Sie heirathete im Jahre 1737 den Theatergarderobier Pasquali und kommt dann auch unter diesem Namen vor.

Einer Eingabe des Theaterschneiders Leitermaier verdanken wir einen Einblick in das Gebiet der damals üblichen Garderobekosten; in der „Spezifikation, was zu der churfürstl. opera Ippolito an Kleiderarbeit gemacht und beigeschafft worden ao 1731“ kommt vor:

„am 1. Oct. dem fremden Castraten Collestini (Carestini) ein Perserkleid — dem Herrn Simioni (Cignoni) eine Tigerhaut — dem H. Galli ein Perserkleid, ebenso dem G. Perprich und Straparapa; vor die fremde Madmoiselle (Teresa Dencia — sie war 1731 und 32 bei der Oper, ich kann aber nichts Näheres über sie berichten) ein neues Kleid — vor 12 Grenadierer jedem ein Perserkleid: macht zusammen 137 fl. 46 kr. —“

„Scipione nelle Spagne“ hieß die Oper, welche im Carnevale 1732 zur Aufführung kam; da das in 8° gedruckte Textbuch ausdrücklich die Namen des Dichters Apostolo Zeno und des Componisten F. Ferrandini enthält, ist Lipowsky's Angabe: „der Text sei v. D. Lalli, die Musik von Caldara gewesen,“ hiemit zu berichtigen. — Auch von dieser Composition Ferrandini's war Nichts mehr zu finden. —

Am 9. März 1732 starb G. Ant. Bernabei, nachdem er 55 Jahre lang dem bayerischen Churhause in Freud und Leid gedient und 49 Jahre der Hofkapelle vorgestanden hatte. Die Kapellmeisterstelle ward mit 2200 fl. Besoldung dem seitherigen Vice-Kapellmeister Torri übertragen.

Dem in München anwesenden Churfürsten von Köln zu Ehren wurde 1733 „Ciro“, Text von L. di Villati, gegeben. Als Com-

---

tete in seinem Vaterlande, in Deutschland und England Geld und Lorbeeren; von 1750 bis 1758 gehörte er der Oper in Berlin an und starb um 1760 in seinem Vaterlande. Ueber ihn Burney, history IV. 369 — Marpurg Beitr. I, 234 u. a. O.

ponisten gibt Lipowsky A. Scarlatti an. Leider aber zeigt die auf der Staatsbibliothek (mscr. n. 166) befindliche Partitur nicht einen Zug von der Manier Scarlatti's, sondern wir haben ein im gewöhnlichen, verflachten Style damaliger Zeit gearbeitetes, wahrscheinlich von Ferrandini herrührendes Werk vor uns — und abgesehen hievon, wie wäre es möglich, daß der seit 6 Jahren (1727) zu seinen Vätern versammelte A. Scarlatti, die Musik zu einem im Jahre 1733 funkelnagelneu für München von Villati, denn dieser ist ausdrücklich als Verfasser des Textes auf dem gedruckten Buche benannt, gelieferten Texte, hätte componiren sollen?

Für das Jahr 1734 fand ich weder ein Textbuch, noch sonst sichere Anhaltspunkte, ob und welche Opern gegeben wurden. Lipowsky führt Händels „Ariodante" im Opernverzeichnisse an; allein, wie der Biograf Händels, Chrysander, (II, 369) bemerkt, ist die Zeit, in welcher die Ariodante von Händel componirt wurde, sehr genau und vollständig von ihm selbst bezeichnet; der Meister arbeitete an diesem Werke vom 12. August — 24. Oktober 1734 und wurde die Oper zuerst in London am 8. Januar 1735 aufgeführt; es ist demnach Lipowsky's Angabe als irrig zurückzuweisen [10]).

---

10) Den Namen Händel's fand ich auf andere Weise mit dem bayerischen Hofe verknüpft. Auf der k. Staatsbibliothek befindet sich nämlich ein in 8° gedrucktes 61 Seiten starkes Textbuch s. l. e. a. folgenden Titels:

Adelaide drama per musica da recitarsi nel Teatro Reale d'Hay Marchet della Città di Londrà, consagrato all' Altezza Serenissima Elettorale di Carlo Alberto Duca della Baviere etc.

La poesia è del Signor Cavaliere Boccardi, Patrizio Torinese, Pastor Arcade in Roma e nuovamente Compagno della Reale Società di Londra.

La Musica e del Signor Hendell, maestro di Capella delle Loro Maestà Reali delle Grande Bretagna et Academico Filarmonico.

Das Personalverzeichniß lautet:

Adelaide	—	Sa Antonia Merighi,
Adalberto	—	non parla,
Brunechilde	—	Sa Anna Strada,
Berengario	—	S Ant. Bernacchi,
Ermanno	—	S. Gius. Picini,
Luitolfo	—	Sa Margarita Bertoldi,
Atone	—	S Annibale Pio Fabri.

Ob dieser Boccardi ein und dieselbe Person mit dem bei Quadrio „storia e ragione d'ogni poesia" III, 2, p. 491 vorkommenden Michel Angelo Boccardi ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Weder der „Farnace", zu dem sich, wie wir gleich sehen, unser Boccardi als Urheber bekennt, noch die „Adelaide" sind dort angeführt. Boccardi sagt nämlich in der vom 1. Juni 1730 datirten Widmung dieses Librettos an den Churfürsten, er habe seine „primizie Teatrali" alla Gran Donna del Brittano Regno nel

In diesem Jahre wurde ein „Theatervizeintendant" in der Person des seitherigen Operndichters Perozzo di Perozzi aufgestellt; wie mir scheint hatte Graf Lodron, der Mühen der Verwaltung überdrüssig, sich den angenehmeren, repräsentativen Theil der Intendantur vorbehalten, und das gesammte Rechnungswesen dem neuen Vize-Intendanten aufzubürden gewußt; denn diesen treffen wir fortan mit dem ständigen Misère der Schuldenlast sich abmühend.

„Auf die bevorstehende Fastnachtzeit sind 2 Opern zu halten" — lautet ein Dekret vom 5. Januar 1735. Demzufolge wurden nach Inhalt der mir vorliegenden gedruckten Textbücher gegeben:

1) Griselda, eine Reprise der im Jahre 1720 zur Aufführung gelangten gleichnamigen Oper.

2) Alessandro nell' Indie — ohne Angabe des Dichters oder Componisten; indeß ergab eine Vergleichung des Textes, daß derselbe von Metastasio herrührt, welcher nach Alacci diese Oper im Jahre 1732 für das Theater S. Angelo in Venedig gedichtet hatte, wozu dann H. V. Peccetti die Musik schrieb; wer letzteres Geschäft für München übernommen hat, ist mir unbekannt geblieben. Auf der königlichen Staatsbibliothek befinden sich 2 Partituren, die eine von Leon. Vinci, dieser Name steht nemlich auf dem Rücken des Bandes gedruckt, die andere von Galuppi; da aber erstere bereits 1729 nach einem anderen Texte für Neapel componirt worden, letztere nach einer in der Partitur selbst enthaltenen Vormerkung 1785 für das Samueltheater in Venedig geschrieben ward — so erhellt, daß keine von beiden auf unsere Aufführung paßt — auch die Angabe Lipowsky's, welcher Hasse als Componisten benennt, ist falsch, indem wohl dasselbe Sujet Metastasio's, aber unter dem Titel „Cleofide" damals von gedachtem Componisten als Oper in Musik

---

fortunato Drama del mio Farnace" gewidmet. Gegenwärtiges widme er dem Churfürsten zum Dank für die huldvolle Aufnahme, welche er während seines Aufenthaltes erhalten. — Auf der letzten Seite des Textbuches annoncirt Boccardi seine italiänische Uebersetzung der Satyren Boileau's mit dem Bemerken, daß der erste Band mit Ende Dezember erscheinen werde, er nehme noch ferner Subscriptionen an, für die Quartausgabe 1 Guinea, für die Octavausgabe 15 „Schelini d'Inghilterra." Hieraus, wie aus den Namen der Sänger, welchen wir bei Chrysander II, 233 ff. begegnen, erhellt, daß die Oper für eine Londoner, nicht Münchener Aufführung bestimmt war; Chrysander erwähnt derselben gar nicht; der Umstand, daß das Buch, wie aus dem Satze und den Holzstöcken unbezweifelt hervorgeht, in München gedruckt ist, macht das Ding noch räthselhafter, so, daß in mir die Meinung rege wurde, ob der Widmung und überhaupt der ganzen Sache nicht eine Bettelei feinerer Sorte Seitens des Cavaliere Boccardi zu Grunde gelegen haben mag.

gesetzt worden war, und erst später, im Jahre 1736 unter dem Titel „Alessandro nell' Indie" für's Chrisostomo-Theater in Venedig neuerdings componirt wurde.

Der Carneval 1736 brachte folgende Opern:

1) „La Clemenza di Tito", Text von Metastasio, Musik von Peli. Der Name dieses Autors findet sich auf dem Rücken der in der königlichen Bibliothek vorfindlichen Partitur gedruckt; die Notenschrift rührt von einer deutschen Copistenhand her, die Textworte und Tempi sind an vielen Stellen mit ächt italiänischen Schriftzügen nachgetragen. Ich zweifle nicht, daß die Oper wirklich von Peli herrührt; — muß übrigens gestehen, daß mir der Inhalt der Composition in keiner Weise bedeutend erschien; es sind die oft schon dagewesenen conventionellen Opernphrasen in bekannter stereotyper Form. — Francesco Peli aus Modena war als Kapellmeister im Jahre 1735 nach München berufen worden[11]); über seine Antecedentien suchte ich allenthalben vergebens Aufschluß, auch über seine Verhältnisse während seines Münchener Aufenthaltes konnte ich nichts Näheres ermitteln; nach Fetis soll er von 1722—30 in seiner Vaterstadt eine Singschule mit Erfolg geleitet haben; seine Thätigkeit für München war von kurzer Dauer, indem er nach Gaßner's Angabe schon im Jahre 1740 gestorben sein soll.

2) „Catone in Utica", Text von Metastasio, (ursprünglich für das Theater „delle Dame" in Rom zum Carneval 1728 geschrieben und der Großherzogin Violante Beatrix von Toskana, gebornen Prinzessin von Bayern, jüngsten Tochter des Churfürsten Ferdinand Maria, gewidmet); das Buch wurde sofort von verschiedenen Meistern, wie L. Leo, Vivaldi u. s. w. in Musik gesetzt. Ich fand auf der königlichen Staatsbibliothek die zu diesem Texte gehörige Musik in doppelter Fertigung; einmal einen s. g Direktionspart, durchweg blos Oberstimme und unbezifferten Baß enthaltend (mscr. n. 157), dann dieselbe Composition (3 Akte in einem Bande) in ausgeführter Partitur (mscr. n. 158), welche wiederum die bekannten Schriftzüge P. Torri's aufweist.

Metastasio's Name, welchem wir fortan häufiger begegnen, veranlaßt uns zu einer gedrängten Erörterung des Wirkens und Einflusses dieses Dichters auf die opera seria.

Wir haben an der Mehrzahl der älteren Textbücher das unsinnige, lediglich auf Entwicklung äußerer Pracht durch Maschinen und De-

11) Diese Thatsache, aber Nichts weiter enthält ein archivalisches Aktenprodukt.

korationen berechnete Gebahren der Librettidichter hervorgehoben; Silvio Stampiglia, Hofpoet unter Kaiser Franz I. in Wien war Einer der Ersten, welcher auf Anlage einer zusammenhängenden, vernünftigen Handlung Gewicht legte; ihm folgte Apostolo Zeno, der Hofpoet Kaisers Karl VI., in dessen Textbüchern wir gut gewählten Sujets, einer natürlich und einfach sich entwickelnden Handlung, scharfer Charakteristik und würdigen Sprache begegnen; die mythologischen Stoffe und der damit zusammenhängende Apparat von Zaubereien und Teufeleien verschwanden, das in fast allen früheren Texten vorfindliche komische Element, gewöhnlich durch dumme Bediente, von Natur Verstümmelte u. s. w., repräsentirt, wurde als dem Ernste und der Würde des „drama per musica" unzuträglich, völlig aus der Oper verbannt. Man wählte mehr der Geschichte älterer und mittlerer Zeit entnommene Stoffe, und führte sie dem Charakter der handelnden Personen entsprechend aus. Zeno's Libretti erfreuten sich allseitigen Beifalles und ausnehmendster Verbreitung, wurden aber durch Metastasio's Dichtungen verdrängt und in Schatten gestellt.

Metastasio, eigentlich Pietro Trapassi, war 1698 in Rom geboren, erhielt durch den Rechtsgelehrten Gravina seine wissenschaftliche Bildung und schrieb im Jahre 1724 für Neapel seinen ersten Operntext „Didone". Im Jahre 1730 wurde er als Hofpoet nach Wien berufen, woselbst er 1782 starb. Seine Operndichtungen sind keineswegs mit dem Stempel der Genialität, oder auch nur hoher dichterischer Begabung gekennzeichnet; aber eine aus richtiger Darstellung der Charaktere consequent entwickelte Handlung, (freilich ohne tieferes Eingehen in die Abgründe menschlicher Leidenschaft, ohne reiche Abwechslung in den Charakteren), in Verbindung mit einer durch und durch musikalischen Diktion, wodurch er den Componisten ihre Aufgabe wesentlich erleichterte, trug zur Verbreitung seiner Texte hauptsächlich bei; in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist es Metastasio, welcher fast allein die Opernbühnen beherrscht, dessen Texte von allen Componisten gesucht und verarbeitet werden — aber gerade Metastasio ist es auch, durch dessen ewig in gleich glatten Formen sich dahin bewegenden Werke der opera seria das steife Gepräge der Schablone vollends aufgedrückt wurde.

Zum 22. Oktober 1736, dem Geburtstage der Churfürstin, kam die Oper „Ipermestra" zur Aufführung. Wenn nicht einer der drei am Münchner Hofe damals bediensteten Poeten den in 8° gedruckt vorliegenden Text verfaßt hat, so dürfte derselbe vielleicht

von Ant. Salvi, welcher im Jahre 1724 eine Oper dieses Namens mit Musik von Giacomelli in Venedig auf die Bühne brachte, herrühren; da die betreffende Partitur nicht aufgefunden werden konnte, vermögen wir uns über den Componisten nicht einmal in Muthmaßungen zu ergehen.

Die Garderobeauslagen für die Oper „clemenza di Tito" betrugen 2829 fl. 31 kr. Den aus diesem Jahre weiter vorliegenden Aktenstücken entnehmen wir folgende nicht uninteressante Thatsache:

Im Januar hatten sämmtliche Hofmusiker, welche „bei den Opern, Comödien und Bällen gebraucht wurden", in einer Eingabe den Churfürsten gebeten, „die außer Uebung gekommene, aber von Alters her gebräuchliche Traktirung mit Wein und Brod während der Vorstellungen umsomehr wieder einzuführen, als anheuer soviele Dienste mit Opern und Comödien seien, und auch schwere und theure Zeiten." Die Supplik wurde dem Obersthofmarschallamt zur Erläuterung zugeschlossen, welches sich am 26. Januar dahin vernehmen ließ, daß den Hofmusikern von 1715—21 für jeden Dienst bei Opern und Comödien 1 Maß Wein und 1 Semmel per Kopf gereicht wurde; diese Uebung habe aber nur bis 1721 bestanden und sei damals in einem Dekrete ausgesprochen worden, daß der bisherige usus, den Musikanten, Hartschieren und Trabanten bei den Opern Wein, Bier und Brod zu reichen, in Anbetracht, daß diese Leute ohnehin besoldet, und bei ihnen kein Hofdienst als Ausnahme zu gelten habe, fortan abzuschaffen sei; damals sei nur 2mal wöchentlich gespielt worden, und man habe für jede Vorstellung, es mögen 40 oder mehrere Musikanten im Dienst gewesen sein, 22 Maß Wein abgegeben, was jährlich 640 fl. dem Küchenamte gekostet habe; jetzt, da wöchentlich neben den Opern auch Schauspiele stattfinden, und auch mehrere Musikanten hiebei im Dienste stünden, möchten, wollte man den abgeschafften Brauch erneuern, mehr als 1000 fl. jährlich Unkosten erwachsen. — Es erfolgte hierauf der den durstigen Kehlen der Herrn Hofmusikanten gewiß willkommene Bescheid, „daß dem Ansuchen derselben, altem Brauche gemäß, zu willfahren sei.[12])

„La Costanza in trionfo" hieß die Carnevalsoper für 1737. Der Text war vom Viceintendanten Perozzo di Perozzi, die Musik

12) Erst im Jahre 1754 wurde auf Antrag des Intendanten, Grafen Seeau, dies Naturalreichniß auf ein Aversum von jährlich 400 fl. reduzirt, dessen Vertheilung dem Ermessen des Intendanten überlassen blieb.

hatte F. Peli („in attual servizio di S. A. E.") geschrieben, doch vermochte ich die Partitur nicht mehr aufzufinden.

Am 6. Juli 1737 starb der Hofkapellmeister Pietro Torri. In dankbarer Erinnerung der mannigfachen Dienste, welche der Verstorbene nahezu 50 Jahre lang dem bayerischen Hofe gewidmet hatte, befahl der Churfürst durch Dekret vom 16. Oktober, den beiden Töchtern desselben bis zu etwaiger Versorgung jährlich 200 fl. Pension zu reichen. Als Componist war Torri schon längere Zeit hindurch vom Schauplatze abgetreten und hatte den jüngeren Kräften Ferrandini's Platz gemacht; dieser rückte auch in Folge Erlasses vom 23. Juli zum Direktor der Kammermusik vor; die Stelle als Kammercompositeur erhielt der seit 19. Januar 1732 in bayerischen Diensten stehende Violoncellist Bernardo Aliprandi[13], die Hofkapellmeisterstelle aber wurde dem aus Venedig berufenen, als Operncomponist hohen Rufes sich erfreuendem Giovani Porta übertragen, welcher im Herbste 1737 seinen Posten übernahm, so daß sich damals vier Operncomponisten zu gleicher Zeit am Münchner Hofe befanden, welche alsbald ihre Thätigkeit entwickelten.

Den Reigen eröffnete Aliprandi mit Composition eines am 6. August 1737 in Nimfenburg zur Aufführung gelangten Festspieles „Apollo trà le Muse in Parnasso", dessen Text aus der Feder Perozzi's geflossen war. — Von Aliprandi's Musik ist Nichts mehr aufzufinden. —

Am 22. Oktober folgte Ferrandini mit dem „Demofoonte" des Matastasio; auch die Partitur dieser Oper ging zu Verlust.

Lipowsky (Leben Carl Alberts p. 211, auch Musiklexikon p. 419) behauptet, daß, nachdem bei Aufführung dieser Oper, als deren Componisten er übrigens fälschlich Aliprandi bezeichnet, der zweite Tenorist plötzlich erkrankte, der eben in München anwesende Churfürst von Cöln seinen Kanzlisten Anton Raaff, der bis dahin nur als Dilletant die Singkunst getrieben habe, zur Aushilfe vorgeschlagen habe. Ferrandini habe es nun übernommen, den jungen Raff für die ihm zugedachte Opernrolle zu bilden, (!) die Arien für dessen Stimme arrangirt, und es dahin gebracht, daß bei der Vorstellung Raff besser, als der erste Tenor Carelli gefiel. — Diese Anekdote leidet aber an einigen unauflösbaren Widersprüchen: erstens hat weder im Jahre 1737, noch früher, oder später ein Tenor „Carelli" am Münchener Hofe

13) Bernard Aliprandi, einer Mailänder Künstlerfamilie entsproßen, ein Virtuose auf dem Violoncello, wurde 1778 mit 500 fl. Pension entlassen.

existirt; das Personalverzeichniß dieser Oper ist sehr wohl erhalten und lautet:

Demofonte — Fr. Cignoni,
Dirica — Rosa Pasquali detta la Bavresa,
Creusa — Orsola Mayrin,
Timante — Laur. Ghirardi di Ravenna,
Cherinto — Christ. Rapparini,
Adrasto — Bart. Straparapa,
Matusia — Giov. Perprich,

zweitens war der Churfürst von Cöln zu fraglicher Zeit gar nicht in München. — Die übrigens anderweitig festgestellte Thatsache, daß Raaff bei Ferrandini Unterricht genossen, ehe er zu Bernacchi nach Bologna ging, bedarf keiner anekdotenhaften Ausschmückung. —

Endlich im Carnevale 1738 kam Giov. Porta mit der Oper: „Ifigenia in Aulide“ an die Reihe. Der Text ist von Ap. Zeno im Jahre 1714 für Wien geschrieben, woselbst Caldara denselben in Musik gesetzt hatte. Leider ist die Partitur Porta's nicht mehr vorhanden. G. Porta zu Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig geboren und gebildet, kam sehr jung in die Dienste des Cardinals Ottoboni und kehrte im Jahre 1716 in seine Vaterstadt zurück, woselbst er eine Reihe von Opern componirte, welche sich allseitigen Beifalles erfreuten; im Jahre 1720 ging er nach London, dort seine Oper „Numitore“ aufzuführen, scheint aber nicht sonderlich Anklang gefunden zu haben;[14]) wohin er sich nun gewendet und bis zu seiner im Jahre 1737 erfolgteu Berufung nach München aufgehalten habe, vermag ich nicht zu sagen. — Er gehörte bis zu seinem im J. 1755 erfolgten Tode, ohne jedoch mehr Viel als Componist zu wirken, der Münchener Oper an. — Gedachte Oper Porta's kam auch am 28. März 1738 zur Feier des Geburtstages des Churprinzen als „Teutsch musikalisches Trauerspiel“ in schrecklich deutschen Versen zur Aufführung.

Die zweite Carnevalsoper des Jahres 1738 war „Mitridate re di Ponto, vincitor di se stesso, mit Musik von Aliprandi. Der Dichter des Buches ist nicht genannt; die angestellte Textvergleichung ergab, daß die vorliegende Arbeit sowohl von jener des Apost. Zeno, als jener des Abbate Parini, welche Mozart im Jahre 1770 für

14) Chrysander, Leben Händels II, 33 vertheidigt die Anwesenheit Porta's in London, gegen Burney, welcher behauptet, derselbe sei nie dort gewesen, mit stichhaltigen Gründen.

Mailand componirte, verschieden ist, daß aber auch hier das Trauerspiel Racine's zu Grunde liegt. Die Partitur Aliprandi's ist verloren.

Am 10. Juli 1738 kam im großen Saale des Nimfenburger Schloßes die „serenata per musica:“ „Dafne“ mit Musik von G. Porta zur Darstellung — aber auch diese Partitur Porta's ist nicht mehr aufzufinden: der Verfasser des wahrhaft elenden Textes hat sich nicht genannt. —

Zum 22. Oktober wurde die Oper „Gianguir“ gegeben; Text von A. Zeno, zu welchem Caldara, Jacomelli u. A. schon Musik geschrieben hatten. Da keine Partitur vorliegt, auch sonst keine Andeutung über die Composition aufzufinden war, so läßt sich nicht einmal annähernd bestimmen, ob einer der vier Hofcomponisten, und welcher, die Musik geliefert habe. —

Lipowsky gedenkt in seinem Opernverzeichnisse des „Adriano in Siria“ von Metastasio mit Musik von Ferrandini als im Jahre 1738 aufgeführt. Es wäre dies dieselbe Oper, deren Text Churfürst Carl Albrecht selbst in's Deutsche übersetzt hätte. (cf. oben note 1.) Allein ich fand weder fragliches Textbuch, noch sonst einen die behauptete Aufführung erhärtenden Beleg und bemerke nur, daß Lipowsky im „Leben Carl Alberts“ fragliche Oper auf's Jahr 1737 verlegt. —

Für das Jahr 1739 fand ich weder ein Textbuch vor, noch sonstwie authentische Nachweise, welche Opern gegeben wurden; daß sowohl im Carneval, als zu den übrigen Hoffesten dieses Jahres Opern aufgeführt wurden, steht nach den vorliegenden Aktenstücken außer Zweifel, aber nirgends ist eine Andeutung über die Namen der Opern oder der Componisten aufzufinden gewesen.

Lipowsky gibt folgende Opern als aufgeführt an:

1) Iphigenie, eine deutsche Oper von Aliprandi; diese haben wir schon als am 28. März 1738 gegeben kennen gelernt und zwar steht auf dem gedruckten Textbuche deutlich Porta als Componist angegeben; es wäre indeß möglich, daß Aliprandi ein Jahr später denselben Text neu componirt hat — ein Vergnügen, um welches wir ihn nicht beneiden.

2) Artaserse, Text von A. Zeno, Musik von Porta. — Beleg für die Aufführung dieser Oper konnte ich durchaus keinen finden, ebensowenig für die

3) Melissa tradita, Musik von Cammerloher.

Als einheimischer d. h. bayerischer Tonkünstler nimmt Plazidus Cammerloher, oder wie er sich selbst nennt: „Don Placido de Cammerloher“ unsere nähere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Placidus von Cammerloher war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Murnau geboren und gehörte einem noch heute in Bayern blühendem, von Churfürst Max I. in der Person des Kammer- und Finanzrathes Franz Ignaz Cammerloher in den Adelstand erhobenen Geschlechte an. Seine Erziehung erhielt er mit 2 Brüdern in der Ritterakademie zu Ettal [15]); über seinen Lebensgang nach Vollendung der Studien daselbst liegt tiefes Dunkel; er scheint der churfürstlichen Kapelle angehört zu haben, doch läßt sich beim Mangel der Hofzahlamtsbücher nichts Sicheres hierüber behaupten; über die angeblich 1739 aufgeführte „Melissa tradita“ fand ich alles Forschens ohngeachtet nicht eine Spur [16]). Sogenannte „Symphonien“ seiner Composition erschienen im Jahre 1760 zu Amsterdam und Nürnberg, eine weitere Sammlung zu Lüttich im Drucke. Da diese Compositionen mit der von Cammerloher gelieferten Opernmusik in keinerlei Zusammenhang stehen, so sei ihrer hier nur insoferne erwähnt, als Lipowsky's patriotischer Eifer diese keineswegs bedeutenden Musikstücke als „Vorläufer des Quartettes“ bezeichnen zu müssen geglaubt hat — eine Behauptung, welche Jedem, der mit der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik nur einigermaßen vertraut ist, völlig ungegründet erscheinen muß. — Im Jahre 1748 trat Cammerloher in den Priesterstand, erhielt erst ein Canonikat bei St. Veit, dann bei St. Andreas in Freising und lebte in dieser Stellung und als fürstbischöflicher Hofkapellmeister bis zu seinem im Jahre 1776 erfolgten Tode. Außer den schon erwähnten „Sinfonien“ schrieb Cammerloher in Freising auch eine Reihe von Singspielen, welche bei festlichen Gelegenheiten durch Studenten aufgeführt wurden, eine Reihe von „Meditationen“ für die Jesuiten in München, und einige Oratorien. Die Textbücher sind noch vorhanden, dagegen ist die Musik verloren gegangen. [17]).

Der Carneval des Jahres 1740 brachte

1) „Farnace“ mit Musik von Porta. Der Verfasser des Buches ist nicht genannt; nach Alacci kam während der Frühlings-

---

15) Westenrieder Beitr. 9. Bd. p. 268.

16) Ein Bruder des Plazidus, Joseph Anton Cammerloher, schrieb im Jahre 174 (diese Zahl findet sich auf dem in 4° gedruckten Textbuche) die Oper La Clemenza di Tito von Metastasio. Er wird als „churfürstlicher Cammercompositeur“ bezeichnet und hat auch für die Jesuiten viele „Meditationen“ componirt. Seine weitern Lebensschicksale sind mir unbekannt geblieben.

17) Eine kurze Lebensbeschreibung des Plazidus Cammerloher lieferte Hr. Professor Dr. Sighart in Wolf's „Münchner Unterhaltungsblatt“ 1861 p. 185 ff.

stationen 1731 in Bologna ein „Farnace“, Text unbekannt von wem, Musik von G. Porta, zur Aufführung, so daß der Componist sonach vielleicht eine seiner ältern Opern für die Münchner Bühne reproducirt hat. Die Partitur ist nicht mehr vorhanden. Die Rolle der „Berenice“ sang Antonia Merighi aus Bologna, dieselbe berühmte Contrealtistin, welche 1729 und 1730 die Londoner durch ihre Gesangskunst nicht minder, wie durch ihre körperlichen Reize entzückt hatte.

2) „Semiramide riconusciata“, Text von Metastasio, Musik von Aliprandi (im Jahre 1729 auf dem Crisostomo-Theater in Venedig mit Musik von Porpora zum erstenmale gegeben), in welcher gleichfalls die Merighi die Hauptrolle sang.

Hiemit brechen die uns zu Gebote gestandenen Quellen ab. Lipowsky führt zwar zum Jahre 1741 den „Farnace“ an, es wäre dies jedoch nur eine Reprise gewesen; das zum Jahre 1742 weiter registrirte „Componimento dramatico per l'Incoronazione di Carlo VII.“ mit Musik von Ferrandini kann, nachdem am selben Tage, da Karl Albert in Frankfurt gekrönt wurde (12. Februar) die feindlichen österreichischen Panduren in München einzogen und Bayerns Hauptstadt bis im Oktober 1744 besetzt hielten, hier nicht aufgeführt worden sein. Am 23. Oktober 1744 war Kaiser Karl VII. nach München zurückgekehrt, aber wildes Kriegsgetümmel hatte die Musen aus seiner Umgebung verscheucht; auch nach seinem am 20. Januar 1745 erfolgten Tode loderte die Fackel des Krieges noch eine Zeit lang empor; erst der Friede von Füßen (22. April 1745) stellte die Ruhe wieder her.

Viertes Kapitel.

1745 — 1777.

Churfürst Maximilian Joseph III. war ein leidenschaftlicher Freund der Musik. Mit einem nicht gewöhnlichen Talente ausgestattet, hatte er sich seit frühester Jugend dem Studium musikalischer Kunst ergeben und auf dem Claviere, der Violine, dem Cello, und der Gambe [1]) bedeutende Fertigkeit erworben. Seine Lehrer

1) Dies nun völlig verschollene Instrument, in der äußern Form dem Violoncelle ähnlich, aber in der Behandlung, in Umfang und Klangfarbe völlig von letzterem

waren Franzesko Peli und Giovanni Ferrandini gewesen, und schon Churfürst, nahm er noch Unterricht bei Andrea Bernasconi, welcher ihn in die Geheimnisse des Contrapunktes einweihte. Seine Compositionen bestanden meist in Kirchensachen; ein noch vorhandenes „stabat mater“ wurde, wie Burney, Reisen II, 123 erzählt, in Verona ohne des erlauchten Componisten Erlaubniß gedruckt; allein der Churfürst ließ den gesammten Vorrath und die Platten aufkaufen, weil er voll liebenswürdiger Bescheidenheit die Composition einer weiteren Verbreitung nicht werth erachtete.

Daß unter einem solchen Fürsten das gesammte Gebiet der Musik sich ausnehmender Pflege erfreute, ist selbstverständlich; nicht nur die Kammermusik wurde in den Kabinets- und Hofkonzerten, bei welcher der Churfürst gewöhnlich als Solist auf der Gambe excellirte, kultivirt, auch der Oper wurde große Sorgfalt zugewendet.

In schwerer Zeit hatte der 18jährige Churfürst die Regierung übernommen. Die durch ungeregelten Haushalt seiner Vorfahren, durch Krieg und Elend aller Art leeren und überdies mit einer immensen Schuldenlast bedrückten Kassen machten Max III. eine minutiöse Sparsamkeit in den ersten Regierungsjahren zur unvermeidlichen Aufgabe. Auch im Ressort der Hofmusik und der Oper fanden die durch die Verhältnisse gebotenen Einschränkungen statt; zunächst wurde ein bestimmter, ohne die dringendste Nothwendigkeit nicht zu überschreitender Etat für Hofmusik und Oper festgesetzt und Graf Joseph von Salern [2]) zum „obersten Direktor der Musik und

verschieden, hatte 7 Saiten, welche in D, G, c, e, a, d, g gestimmt waren und einen schwachen, näselnden Ton, welcher es zum Ripienspielen nicht wohl tauglich machte. Ueber die Virtuosität des Churfürsten auf der Gambe berichten die übereinstimmenden Zeugnisse gleichzeitiger competenter Fachmänner wie Burney, Nauman, Schubart rc. Die Kammermusiker Franz Woschitka und Karl v. Kröner lieferten ihrem Herren eine Menge von Concerten für sein Lieblingsinstrument. Es ist mir von diesen Compositionen Nichts zu Gesicht gekommen, aber aus den Hofzahlamtsrechnungen erhellt, daß die Genannten sich ihrer Produkte immer dutzendweise entledigten und für je ein Dutzend 10 — 12 fl. gezahlt erhielten.

2) Josef Ferdinand Maria Graf von Salern war ein Kind der Liebe des Herzogs Ferdinand Maria von Bayern (cf. oben cap. 3, note 3) und der Gräfin Adelheid Spaur, welche später an einen Grafen Leublfing verheirathet wurde. Salern war Zögling der Ritterakademie in Ettal und wurde von Max III., dessen Liebling er lange Zeit gewesen, zum General und Feldzeugmeister ernannt; er starb erst im Jahre 1805, 87 Jahre alt, mit Hinterlassung einer bedeutenden Kunstsammlung. Mozart schrieb unterm 2. Oktbr. 1777 an seinen Vater „beim Grafen Salern spielte ich die drei Tage viele Sachen vom Kopf, dann die zwei Cassationen für die Gräfin rc. Sie können sich nicht einbilden, was der Graf Salern für Freude hat; er versteht doch die Musik, denn er sagte allezeit bravo, wo andere Cavaliere eine Prise Tabak nehmen rc.“

der Oper" ernannt. Die Hofkapelle bestand beim Regierungsantritt Max III. aus folgenden Personen: Graf Salern, oberst. Direktor, J. B. Porta, Kapellmeister, J. Ferrandini, Musikdirektor. Soprani: Ag. Galli, Anton Riez. — Alti: Bart. Straparapa, Dominico Galleti, Vinzenzo Corradi. — Tenori: Joh. Perprich, Carlo Dormilian. — Bassi: Michel Lops, A. Loury. — Kammervirtuosinen: Rosa Pasquali, Christina Fiorini, Johanna Wodizka, Maria Porta, geb. Kampmayrin. — Konzertmeister: Peter La Pierre, Bernhard Aliprandi, W. Wodizka. — Das Orchester war mit 18 Violinen, 5 Violettisten, 3 Cellisten, 3 Contrebassisten, 2 Fagottisten, 1 Oboisten, 3 Hornisten besetzt; der etatsmäßige Aufwand belief sich auf 13,000 Gulden.

Nach gleichzeitigen Relationen ward „das Carneval 1746 und 47 am Münchner Hofe besonders solenn und prächtig celebrirt" — aber ich fand weder in den Akten noch in gedruckten Berichten irgend eine Andeutung, daß Opern gegeben worden wären. Erst im Mai 1747 ward nach einem mir vorliegenden Manuscripte eine Operette aufgeführt: „Intermezzi in musica intitolato (sic): Il Caican Turco e Lisela Ortolana, da rapressentarsi nel Teatro di S. A. S. Elletorale in Monaco; à di 16 Maggio 1747." (Hiebei sangen nur 2 Personen, nemlich der Türke und die Lisette; beide Rollen wurden von nicht engagirten Mitgliedern, einem G. B. Manzoni und Maria Bertoluzzi vorgetragen; ob der Text mit dem von Giovanni Palazzi, nach Quadrio III, 2, 505, für Venedig im Jahre 1734 geschriebenen gleichnamigen Stücke conform ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da letztere Pièçe mir nicht vorlag); der Componist ist nicht genannt.

Wir haben derartige Intermezzi bereits früher kennen gelernt (cf. oben p. 106), sie kamen in Italien mehr und mehr in Uebung und erlangten durch Pergolese's im Jahre 1733 in Neapel aufgeführte „Serva padrona" bleibende Bedeutung. Die ursprünglich meist nur auf 2 Personen beschränkte Handlung wurde durch Einführung complicirterer Sujets, welche auch eine Erhöhung der Zahl des mitwirkenden Personals bedingte, erweitert und allmälich schälte sich das Intermezzo aus dem Rahmen der opera seria, welcher es als Füllstück hatte dienen müssen, los, und die „opera buffa" stand auf eigenen Füßen fortan als selbständiges Kunstwerk. Nicolo Logroscino (geb. 1700, gest. 1763) und Nicolo Piccini (geb. 1728, gest. 1800) in Neapel, — Baldassare Galuppi in Venedig waren die ersten Componisten, welche sich der opera buffa mit Erfolg widmeten; das Recitativ und die Arie wurden, wie sie sich in der opera seria vorgefun-

den hatten, auch in der buffa — nur in weit freierer Form — angewendet; der basso, für den die opera seria nur einen sehr untergeordneten Platz gehabt, wurde in der opera buffa der Träger der Hauptrollen; das Castratenunwesen blieb im richtigen Gefühle, daß eine solche Unnatur dem innersten Wesen der dem Alltagsleben entnommenen Handlung der komischen Oper widerspräche, aus derselben verbannt. Dagegen trat neben dem Baßbuffo und den Frauenparthien der Tenor in der Rolle der Liebhaber in den Vordergrund; die in der komischen Oper lebendigere Aktion machte dem Bestreben Bahn, all' die mannigfach vorkommenden Nuancen der Handlung auch musikalisch zur Geltung zu bringen; so entstanden Duette, Terzette, überhaupt dem natürlichen Gange des Stückes entsprechend mehrstimmige Sätze; es entstanden, sobald die zum Aktschlusse gesteigerte Handlung die Mehrzahl des agirenden Personals auf die Bühne rief, jene complicirteren, an keine bestimmte Form gebundenen, ganz der dramatischen Situation sich anschließenden Musikstücke, welche man unter dem Namen „Finale" kennt. Auch die Instrumentalparthie erfreute sich in der opera buffa größerer Berücksichtigung, da die absolute Herrschaft der Gesangsvirtuosen, wie sie in der opera seria galt, hier nicht zur Anwendung kam, und die Natur der darzustellenden Situationen es oft sogar nothwendig bedingte, die Instrumentalparthie in den Vordergrund zu stellen — kurz, während die opera seria durch steifes Formenwesen und künstlerische Unnatur ihrem Ende langsam aber sicher entgegenging, sproßte aus den frischen, dem wirklichen Leben sich anschmiegenden Elementen der opera buffa ein Keim, welcher bestimmt war, zum riesigen Baume anzuwachsen, aus dessen ewig grünen Zweigen die größten Meister aller Zeiten sich die Kränze ihres Ruhmes wanden.

Das Sängerpersonal, wie wir es oben kennen gelernt haben, wird wohl zur Aufführung größerer Opern nicht zureichend gewesen sein; zum Engagement bedeutender Gesangskräfte fehlten die Mittel — wir begegnen somit in den Jahren 1747—51 einigen fremden Gesellschaften, welche wahrscheinlich für bestimmte Vorstellungen die Erlaubniß zu Produktionen erhalten hatten.

Auf diese Weise wurden gegeben:

1) Im August 1747 „Barsina", Text von Antonio Denzi, wie mir scheint Direktor der Truppe, Musik von Ant. Paganelli [3]).

---

3) Paganelli Gius. Antonio, geb. 1701 zu Neapel, gest. 1760 in Madrid, ein seiner Zeit gefeierter Operncomponist.

2) Im Herbste desselben Jahres „La Verità nell' inganno". Das nach Alacci bereits 1713 von Silvani gearbeitete Buch, welches Gasparini für das Cassiantheater in Venedig in Musik gesetzt hatte, für Wien aber im Jahre 1717 von A. Caldara componirt worden war, brachte der schon erwähnte A. Denzi mit „einigen Veränderungen" und einer Widmung an den Herzog Clemens Franz von Bayern somit neu in Umlauf und zwar mit Musik von Giov. Chinzer[4]).

3) Im Carneval 1748: „L'Industria galante", comedia p. musica, in welcher Ant. Denzi selbst die Rolle des Pantalone sang. Dichter und Componist sind nicht genannt.

Eine andere Sängertruppe führte im Jahre 1749 folgende komische Opern auf:

1) „La comedia in comedia", Musik von Rinaldo da Capua[5]).

2) „Madama Ciana", Musik von Latilla[6]), (im Jahre 1744 für Venedig geschrieben). Die Oper wurde am 13. Juli gegeben und am 16. Juli, 10. und 17. August wiederholt.

3) „L'impressario abbandonato", Musik von Pietro Auletta[7]).

Für das Jahr 1750 fand ich weder eine Oper, noch hierauf erlaufene Ausgaben in den mit diesem Jahre wieder beginnenden Hofzahlamtsbüchern verzeichnet; dagegen gab im Jahre 1751 eine wandernde Gesellschaft die Oper „Ipermestra"; das in 4° gedruckte Textbuch enthält Namen des Dichters und Componisten nicht. Lipowsky nennt Galuppi[8]) als Componisten, dessen Sohn als Dich-

---

4) Lipowsky behauptet, Musiklexicon p. 450, diese Oper sei zur Vermählungsfeier des Churfürsten gegeben worden; das Textbuch trägt ausdrücklich den Beisatz „nell' autonno," während die Vermählung im Juli stattgefunden hatte; keine der ausführlichen Relationen über die Hochzeitsfeier erwähnt einer hiebei gegebenen Opernvorstellung. Chinzer war ein Deutscher „di Firenze, oriondo Alemanno"; er soll 1799 in London gestorben sein.

5) Rinaldo da Capua, einer der beliebtesten Operncomponisten des vorigen Jahrhunderts, war um 1706 geboren; im Jahre 1770 traf ihn Burney in Rom und lieferte in seinem musikalischen Reisetagebuche II, 212 ff. eine interessante Schilderung des Tonsetzers und seiner langjährigen Thätigkeit.

6) Latilla Gaetano, geb. 1709 zu Bari im Königreich Neapel, einer der größten Contrapunktisten seiner Zeit und ein gefeierter Operncomponist, starb 1789 in Venedig, dort hatte ihn Burney im Jahre 1770 getroffen und gedenkt in seinem Tagebuche I, 107 des Meisters.

7) P. Auletta machte sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch seine Operncompositionen einen Namen. Quadrio III. 2, 523 gedenkt seiner als Kapellmeister des Fürsten von Belvedere.

8) Baldassare Galuppi, genannt Buranello, war im Jahre 1703 auf der Insel

ter des Buches der Oper. Im Jahre 1752 wurde keine Oper gegeben; die alte Garde der Vokalmusik wurde in diesem Jahre durch einige neue Kräfte, den Castraten Ant. Casati, den Tenor Bertolotti, und den Bassisten Joseph Zoncha, einen Priester, verstärkt, da die nun geregelteren finanziellen Verhältnisse größeren Aufwand gestatteten. Im Jahre 1753 wurde Ferrandini zur Auswahl weiterer tüchtiger Sänger nach Italien geschickt. Er gewann die Castraten Rolfi, Sebast. Emiliani, und den Tenor Tomaso Lucchi für die Münchner Oper. An Stelle des Grafen Salern wurde laut Dekret vom 13. April der churfürstliche Kämmerer und gentilhomme der deutschen Jägerei: Josef Anton Graf von Seeau „in Anbetracht bisher zur gnädigsten Zufriedenheit geleisteter Dienste, dann sonstige besitzende besondere Eigenschaft in gnädigste Consideration gezogen", zum „Intendanten der Musik und Spektakeln" ernannt. Seeau[9]) dankte seine Charge der persönlichen Neigung des Churfürsten; aber mit den „besonderen Eigenschaften" hatte es so seine Bewandtniß. Die medisante Welt wollte wissen, „der Graf sei deßwegen zum Musik„intendanten ernannt worden, weil er damals der einzige Cavalier „am Hofe war, der einen Steyrischen auf der Violine spielen konnte"; auch machte sich die Ansicht geltend, daß „ein Theaterintendant keine großen Talente bedürfe, da ein Cavalier, der solche besitze und dem schon seine Geburt Anspruch gebe, sich allzeit eine nützlichere und edlere Geschäftsart wählen werde" — und ein Zeitgenosse urtheilt von ihm: „Toute sa vie était une suite d'aventure; il avait plusieurs duels, qui ne lui ont pas procuré beaucoup de gloire. Il a eté libertin, jusqué dans ses vieux jours, grand amateur de la table et du vin. Sa figure etait une curieuse carricature, ainsi que sa façon de parler..." Wir werden auf diese Persönlichkeit, welche mit kurzer Unterbrechung 46 Jahre lang die Münchner Theaterintendantur leitete, öfter zurückkommen. — Endlich am 12. Oktober 1753 fand auch die erste größere Opernvorstellung statt und zwar zur Feier der Eröffnung des **neuen Opernhauses**; das alte Theater bei St. Salvator war, wiewohl

---

Burano bei Venedig geboren, einer der bedeutendsten Operncomponisten des 18. Jahrhunderts, Burney gibt im Tagebuche I, 130 ff. interessante Notizen über ihn. Galuppi starb 1785 als Capellmeister bei S. Marco in Venedig. Seine Verdienste als einer der Schöpfer und hauptsächlichsten Pfleger der opera buffa sind bleibend und unbestritten.

9) Sein Vater hatte im österr. Erbfolgekriege das Salzkammergut sammt allen Kassenvorräthen den eindringenden Bayern übergeben und nachdem die Oesterreicher zurückkehrten, von diesen als Hochverräther erklärt, sich geflüchtet; nach dem Frieden zog er mit seiner Familie nach München.

durch einen Gang mit der Residenz verbunden, doch etwas entlegen; schon zu Ferdinand Maria's Zeiten sehen wir zu kleineren theatralischen Vorstellungen, besonders solchen, welche von Mitgliedern des Hofes und des höchsten Adels ausgeführt wurden, den Herkulessaal der Residenz benützt. Max Emanuel hatte seinen französischen Schauspielern im Georgisaale der Residenz ein eigenes Theater errichten lassen, welches auch unter Karl Albert häufig besucht wurde. Im März des Jahres 1750 befand sich eine französische Schauspielertruppe in München, welche auf diesem Theater mehrfache Vorstellungen gab, als am 13. März nach Schluß des Schauspiels eine auf dem Bühnenraume nachläßig verwahrte Flamme jenen gewaltigen Brand verursachte, welcher den Prachtbau Karl's VII. mit seinem kostbaren Inhalte, das Archiv des St.-Georgi-Ordens und eine Menge türkischer Trophäen aus der Zeit Max Emanuel's, welche man zum Gebrauche in der am gedachten Abende stattgefundenen Vorstellung von Schleißheim hereingebracht hatte, vernichtete, so daß der Schaden auf mehr als eine Million Gulden berechnet wurde; am beklagenswerthesten erschien der Verlust von 8 Menschenleben, welche der Wuth des entfesselten Elementes zum Opfer fielen. — Dies Unglück erregte in Max III. den festen Entschluß, fortan in seiner Residenz keinerlei theatralische Vorstellungen mehr zu gestatten. Es sollte ein zwar mit dem Schlosse in nächster Verbindung stehendes, sonst aber durch sichere feuerfeste Mauern vom eigentlichen Residenzbaue geschiedenes n e u e s Opernhaus errichtet werden, zumal jenes ältere Theater bei S. Salvator sich von Tag zu Tag baufälliger erwies. Noch im Jahre 1750 erhielt der churfürstliche Hofbaumeister Franz von Couvillier (Vater), der bekannte Architekt der Amalienburg, Badenburg, Pagodenburg und der Eremitage im Nimfenburger Schloßgarten, der Façade der Cajetanskirche u. a. m. den Befehl, den Plan zum projektirten Neubau zu entwerfen, nach dessen Genehmigung im April 1751 die Weisung erging, „schleunigst mit dem Baue des neuen Opernhauses an der Residenz fortzuschreiten." Das neue Haus kam theilweise auf die Stelle zu stehen, auf welcher sich ehedem das luxuriös von Karl VII. eingerichtete Badehaus vor dem Brande befunden hatte; der hintere Theil des Baues kam auf jenen Theil des Orangeriegartens, in welchem das Fischbehältniß der Hofküche situirt gewesen war. Die Quadern des Fundamentes wurden aus den oberhalb Grünwald gelegenen Steinbrüchen beigeschafft.

Unterm 25. Juli 1751 erging ein Befehl „zur Beschleunigung

des Opernhausbaues wegen Mangels an Maurern aus den Gerichten Wolfratshausen, Tölz, Aibling, Weilheim, Dachau und Kranzberg und zwar von jedem Orte 8—10 Mann in Arbeit nach München zu berufen. Die Gerichte sollen die requirirten Maurer bis 4. Juli Morgens 5 Uhr an die hiesige Residenz zuverläßig compassiren." Am 27. August 1752 erging die weitere Weisung „von allen Ziegelöfen der Umgebung Münchens die Hälfte der gebrannten Steine gegen baare Zahlung an die Baudirektion abzuliefern" — und als die Ziegeleibesitzer sich dessen weigerten, wurde der Befehl mit dem Beisatze wiederholt „daß ansonst zu andern Anlassungen (?) geschritten werden würde." So konnte bereits am 15. September 1752 der Dachstuhl des Neubaues vollendet stehen und an diesem Tage erging auf vorgängige Anfrage aus Nimfenburg die gnädige Resolution: „Nachdem Seiner kurfürstlichen Durchlaucht wegen des unter das Dach gebrachten Hoftheatergebäudes von den hiebei angestellten Werkleuten ein grün gezierter Busch nebst unterthänigster Erbittung des Hebeweines gehorsamst überreicht worden, so hat das Hofbauamt da S. k. D. obigen Werkleuten diese aus altem Gebrauche herrührende Vergünstigung gnädigst angedeihen lassen wollen, jedem derselben einen ganzen Tagelohn zu verabreichen." — Während des folgenden Winters war man eifrigst mit der innern Einrichtung des Baues beschäftigt; aus den Wäldern am Staffelsee allein waren hiezu 1000 Baumstämme gefällt und mit großer Mühe und vielen Kosten auf der Loisach und Isar nach München getriftet worden. Durch Dekret vom 9. Februar 1753 war „die Obsorge über das bereits unter Dach stehende Theatergebäude bis zu dessen gänzlicher Vollendung dem geheimen Hofrath und Cabinetssekretär von Erdt übertragen, welcher über den Baufortgang von Zeit zu Zeit ad Seren. zu berichten hat." Endlich am 12. Oktober 1753 am Namensfeste des erlauchten Erbauers dieses Theaters, fand dessen feierliche Eröffnung und die erste festliche Vorstellung in demselben statt.

Man gab Metastasio's „Catone in Utica" mit Musik des kurfürstlichen Rathes und Kammermusikdirektors Giov. Ferrandini. Das in 8° mit beigefügter deutscher Uebersetzung gedruckte Textbuch trägt den Titel: „Il Catone in Utica, da rappresentarsi nell' apertura del „nuovo magnifico elettorale Teatro di Corte, per commando di S. A. „S. E. Massimiliano Gioseppe, Duca etc. nel giorno glorioso del suo „nome, li 12 Oct. 1753. Monaco, Vötter." Sonach erweisen sich alle weiteren Angaben, insbesondere jene Lipowsky's und seiner Nachbeter,

welche den Bau 1752 beginnen, 1765 vollenden lassen, ferner die Eröffnung des Hauses auf den 13. Januar 1765 zur Feier der Vermählung der Prinzessin Josefe mit dem römischen König Josef verlegen und als Eröffnungsoper „Semiramide" annehmen, als unrichtig.

Der Bau selbst wird nach fremden wie einheimischen gleichzeitigen Berichten als äußerst gelungen und prächtig bezeichnet; die vier sich übereinander erhebenden Logenreihen des Zuschauerraumes waren reich mit Vergoldungen verziert, goldene Karyatiden und Löwenköpfe erhoben sich aus dem verschwenderisch angebrachten Schnitzwerke. Die kurfürstliche Hauptloge, von oben bis unten vergoldet und mit 28 Spiegeln, welche das Licht unzähliger Wachskerzen reflektirten, ausgelegt, war von 4 großen Karyatiden getragen. Den Bühnenraum begrenzten 4 runde, graue, mit goldenem Laubwerk umwundene Marmorsäulen; über dem Proscenium waren die kurfürstlich bayerischen und sächsischen Wappen angebracht, außerdem fanden sich zum Gebrauche des Hofes besondere Prosceniumslogen vor. Der Plafond war al fresco bemalt, von seiner Höhe herab beleuchteten 8 crystallene Kronleuchter je zu 50 Wachskerzen den Zuschauerraum.

Die Kosten dieses Theaters beliefen sich nach den noch vorhandenen Rechnungen auf 153,280 fl. an baar Geld, dann Naturallieferungen im Anschlage zu 15,220 fl., endlich 990 fl. an Nachträgen, also 169,496 fl., ein Betrag, der gewiß weit hinter jener „halben Million" zurück bleibt, welche als angebliche Kosten des Baues ein Buchmacher dem andern gläubig nachgeschrieben hat, ja, Nicolai wußte und erzählte (Reisen VI, p. 523) als ganz gewiß, „dies Opernhaus sei für die 500,000 fl. gebaut worden, welche das Haus Bayern im Jahre 1751 für Cession seiner Prätensionen an die Herzogthümer Mirandola und Guastalla bekam"!

Die Besetzung dieser Oper war folgende:

Catone: Sign. Tomaso Lucchi.
Cesare: „ Giov. Bellardi d'Ancona.
Marzia: Sgra. Marianne de Turbert.
Arbace: Sgre. Seb. Emiliano.
Emilia: Sgra. Giuseppa Perprich.
Fulvio: Sgre. Giac. Bertolotti.

Die Dekorationen waren von Paul Gaspari neu gemalt worden; die in der Oper vorkommenden Gefechte waren vom Fechtmeister Dominik

Ries, die 2 balli serie vom Balletmeister Du Buisson Chalandray [10]), das Groteskballet: „Afrikas Tribut an den triumphirenden Cäsar" von Michele dall' Agata [11]) arrangirt worden. — Von Giov. Ferrandini's Musik fand sich Nichts mehr vor. Die Partitur befindet sich in Dresden.

Fortan blieb das „teatro nuova pressa la residenza" ausschließlich für die Aufführung der großen Carnevalsopern, welche jeden Montag bei freiem Eintritte statt hatten, dann für alle besondern Vorstellungen anläßlich großer Hoffeste bestimmt. -

Unterm 5. Dezember 1753 wurde dem Kapellmeister Giov. Porta, welcher sich seit 1740 in beharrliches Schweigen verhüllte und durch Nichts als die Hofzahlamtsbücher seine Existenz kundgibt, ein Vizekapellmeister in der Person des Andrea Bernasconi, welcher mit 1200 fl. Besoldung berufen wurde, an die Seite gesetzt. Bernasconi war 1712 in Marseille, wo sein Vater sich damals als französischer Offizier aufhielt, geboren; erst nur aus Vergnügen der Tonkunst ergeben, mußte der junge Mann, nach dem Tode des Vaters, welcher sich als Kaufmann in Parma, dann in Verona niedergelassen hatte und in mißliche Verhältnisse gerathen war, die seither als Dilettant betriebene Kunst zum Erwerb des täglichen Brodes anstrengen; erst gab er Klavier- und Gesangsunterricht, später trat er als Operncomponist auf. Sein Erstlingswerk „Alessandro Severo" kam im Jahre 1738 in Venedig zur Aufführung und fand beifällige Aufnahme; nun folgten mehrere andere Opern auf den verschiedensten Theatern Italiens, welche dem Componisten Ruf verschafften; im Jahre 1747 heirathete er in Parma die Wittwe des würtembergischen Kammerdieners Wagele, deren Tochter Antonie er zur Sängerin bildete [12]). Im Jahre 1753 als Vizekapellmeister, wie erwähnt,

---

10) Er gehörte der Münchner Oper von 1753 bis 1766 an.

11) Es ist derselbe, dessen Casanova (Mém. V., 16 ff.) bei Beschreibung seines ersten Aufenthaltes in München gedenkt. Seine Frau, „Signora Orsola dall' Agata" von 1753 — 1757 als „prima ballerina" in den Gehaltslisten geführt, war die Tochter eines venetianer Gondoliere, eine in ihrer ersten Jugend unter dem Namen „Garbela" berüchtigte Courtisane. Seit 1757 figurirte sie am Hoftheater zu Stuttgart als erste Tänzerin und Maitresse des Herzogs. Näheres mag man bei Casanova (Mém. VI., 129 ff.) nachlesen. Michele dall' Agata blieb bis 1766 in München und kehrte hernach in seine Vaterstadt Venedig zurück, woselbst er noch 1778 als Impresario des Theaters S. Benedetto lebte.

12) Sie wurde eine tüchtige Sängerin und Schauspielerin; schon 1767 trat sie in Wien als Alceste auf; 1770 sang sie in W. A. Mozart's „Mitridate", zeichnete sich später in Gluck'schen Opern aus, war dann bei der italiänischen Oper in Wien und starb daselbst zu Anfang dieses Jahrhunderts.

nach München berufen, rückte er nach Porta's Tode als wirklicher Kapellmeister vor und starb am 24. Januar 1784. Seine 11 für München geschriebenen Opern sind vollständig in Partitur erhalten, allein die trostloseste Monotonie starrt dem Forscher aus diesen von Copistenhand sauber geschriebenen Blättern entgegen; dieselben nichtssagenden Phrasen, die nemlichen steifen Melodien, die in hergebrachter Form streng sich bewegenden, allen Aufschwungs baaren Arien und endlosen Seccorecitative, — ein und dieselbe monotone Harmonisirung begegnen uns in der ersten, wie in der letzten Oper dieses „Meister's" und es erscheint wahrhaft unbegreiflich, wie ein solcher Componist in seinem Vaterlande hatte zu Ruf kommen, oder, wie man in München diese kraft- und saftlosen, tödtlich langweiligen Musikfabrikate genießbar hatte finden können.

Bernasconi debutirte bereits im Carneval 1754 mit Metastasio's Oper: „Temistocle", welche mit großer Pracht in Scene ging und mehrmals wiederholt wurde. Die Partitur befindet sich auf der königlichen Staatsbibliothek mscr. n. 187. Im Herbste dieses Jahres, wahrscheinlich am Namensfeste des Churfürsten kam „Bajazet", gleichfalls von Bernasconi componirt (mscr. n. 153) zur Aufführung. Der Dichter des Textes ist nicht genannt; der Stoff der Handlung ist der bekannten Tragödie Racine's nachgebildet, von welcher bereits 1724 und 1736 italienische Uebersetzungen erschienen waren. Nach Alacci wurde auf dem Theater S. Samuele in Venedig 1723 ein „Bajazet", Text von Agost. Piovene, Musik von Gasparini gegeben; aber schon 1722 war im königlichen Palaste von Neapel zur Geburtstagsfeier der Königin ein „Bajazetto imperadore de' Turchi", Text von einem Unbekannten, Musik von L. Leo, aufgeführt; inwieferne nun diese früheren Textbearbeitungen mit vorliegendem Textbuche übereinstimmen, oder ob etwa nach Racine's Tragödie das Buch für München speziell bearbeitet wurde, kann ich nicht entscheiden, da mir die früheren Texte nicht zu Gebote standen und die Akten keinerlei Aufschluß über den Dichter enthalten. Die Oper wurde im Carneval 1755 wiederholt und dazu „Adriano in Siria", Text von Metastasio, Musik von Bernasconi, gegeben (Partitur mscr. n. 148, 185). Die Kosten der zu letzterer Oper von Gaspari gemalten Dekorationen beliefen sich nach noch vorhandener Rechnung auf 1577 fl.

Die Vermählung der Prinzessin Marie Josefine Auguste mit dem Markgrafen Ludwig Georg von Baden (10. Juli 1755) gab zur Darstellung folgender Festopern Veranlassung:

1) „Diana placata" (serenata), Text von einem Unbekannten, Musik von Ferrandini.

2) „Il Trionfo della Constanza", Text von Metastasio und Paolo Honory[13]), Musik von Bernasconi — beide auf dem neuen Operntheater gespielt.

3) „Scipione dormendo", ein Pastoral, in Nimfenburg gegeben, über welches ich jedoch Nichts als den Titel fand.

Die Oper „Alessandro nell' Indie", welche Lipowsky (Leben Max III., p. 122) gleichfalls bei dieser Gelegenheit geben läßt, wurde erst zum Namensfeste des Churfürsten (12. Oktober) aufgeführt, wie dies auf dem mir vorliegendem Textbuche ausdrücklich bemerkt ist. Die Partitur Galuppi's befindet sich auf der k. Bibliothek mscr. 228.

Ferrandini wurde in diesem Jahre „nach 33jähriger treuer Dienstzeit und ob sich habender Gesundheitsgebrechlichkeit mit 1105 fl. Pension, welche er in Italien verzehren darf, entlassen." Er zog mit seiner Familie nach Padua und lebte dort, noch fortwährend für die Kunst thätig, geachtet und angesehen[14]) bis zum Jahre 1790, in welchem er nach München zurückkehrte und daselbst 1793 starb. — Giov. Porta segnete in diesem Jahre das Zeitliche; seiner in München verbleibenden Wittwe wurden 200 fl. Jahrespension bewilligt. Der seitherige Vicekapellmeister Bernasconi rückte als wirklicher Kapellmeister vor und legte sofort einen neuen Beweis seiner fürchterlichen Fruchtbarkeit durch Composition der „Didone abandonata" des Metastasio ab, welche Oper im Carneval 1756 zur Aufführung kam.

Im August dieses Jahres wurde Graf Seeau wegen eines Skandales mit einem französischen Cavalier, Mr. de Beaujeu,[15]) seiner Funktion als Intendant enthoben und diese Stelle wiederum dem Grafen Salern übertragen; nach kaum einem Jahre indeß erhielt, mit Wiederkehr der Gnade des Churfürsten, Seeau die Intendantur der Musik und des Theaterwesens zurück.

Für 1757 finde ich keine Opernausgaben verzeichnet, auch konnte ich kein Textbuch entdecken. Lipowsky gibt für dieses Jahr eine Oper „Belerofonte" ohne Namen des Dichters, mit der Bezeichnung Ferrandini's als Componisten, als aufgeführt an — aber, wie

---

13) Dieser Abbate Paolo Honory hatte einige Arien und die Licenza dem Werke Metastasio's zugefügt; im Jahre 1756 bestellte Graf Seeau bei ihm ein Festspiel zur Namensfeier des Churfürsten, welches drei Akte füllen und nicht mehr als 3—4 Personen beschäftigen sollte; aber die Verhandlungen zerschlugen sich wieder.

14) 1771 besuchten Mozart, Vater und Sohn, den Meister in Padua (O. Jahn Mozart I, 210) Man sehe auch Meißner's Biographie Naumann's I, 111 ff.

15) Die Einzelheiten dieser Affaire habe ich in einem Aufsatze „Münchner Leben vor hundert Jahren" (nro. 11 p. 171 der Zeitschrift „Heimgarten" Jahrg. 1864) nach den Akten geschildert; weshalb ich hierauf verweise.

gesagt, die Hofzahlamtsrechnungen dieses Jahres enthalten keinerlei auf irgend eine Opernaufführung bezüglichen Vorträge. Erst für 1758 heißt es daselbst: „dem Ferrandini haben die auf Componirung der Oper „Demetrio“ erlaufene Kosten per 199 fl. nach Padua übersendet werden müssen“, aber auch bezüglich dieser Oper konnte ich Näheres nicht ermitteln.

Das Jahr 1758 war reich an Genüssen. Man gab:

1) Diana placata von Ferrandini, bereits oben zum Jahre 1755 erwähnt.

2) Eine Reihe jener kleinen komischen Opern, welche als „Farsetti per musica“ „drame bernesce“ „drame giocose“ Gang und Gebe waren, so: „Il pazzo glorioso“, Text ?, Musik von Giacchino Cocchi.[16]) — „Il mondo al roverso“, Text von Goldoni, von Galuppi im Jahre 1752 für Venedig componirt. — „Don Trastullo“, Text ?, Musik von Nic. Jomelli.[17]) — „L'Orazio“, Text ?, Musik ?. — „La Pupilla“ von Goldoni; der Componist ist nicht angegeben. — „I portentosi effetti della matre natura“, Text von Goldoni, aber wieder ohne Angabe des Componisten. — „Don Falcone“; „La finta ammalata.“ — „Lo Speciale“ von Goldoni, deren erster Theil von Pallavicini, der zweite von Fischietti componirt waren, dann „de gustibus non est disputandum“, Text von Goldoni, Componist unbekannt, kamen im folgenden Jahre zur Aufführung.

Das Jahr 1760 brachte:

1) Die bereits 1756 aufgeführte „Didone“ von Bernasconi.

2) Agelmondo mit Musik von Bernasconi, in welcher Oper Dom. di Panzachi[18]) die Titelrolle, Regine Mingotti[19]) aber die „Salia“ sang.

16) Cocchi, geb. 1720 zu Padua, schrieb eine Reihe komischer Opern, lebte 1757 bis 1779 in London als Gesangslehrer und starb 1804 in Venedig.

17) Nicolo Jomelli geb. 1714 zu Aversa, von 1748 bis 1768 Capellmeister am Hofe zu Stuttgart, dann in Neapel als Operncomponist thätig, starb dort 1748. Bekannt ist Mozart's Urtheil über ihn: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so, daß wir's wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem der's versteht daraus zu verdrängen; nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Styl schreiben sollen. — cf. auch Burney Tagebuch I, 957 ff.

18) Don Domenico di Panzacchi war 1733 in Bologna geboren, hielt sich längere Zeit als Sänger in Madrid auf, und kam im Jahre 1760 nach München; hier wirkte er als hervorragendes Mitglied der Oper (Tenor) bis zum Jahre 1782, in welchem er mit 309 fl. pensionirt wurde, worauf er sich nach Bologna zurückzog und dort im Jahre 1805 starb. Näheres über ihn enthält Burney's Tagebuch II, 90 ff.

19) Regina Mingotti war im Jahre 1728 in Neapel geboren; wurde eine Schü-

3) Il Rè pastore, Text von Metastasio, Musik von Joseph Zoncha, dessen wir bereits oben, als im Jahre 1752 für die Münchener Oper neu engagirt gedacht haben. Zu Brescia im Jahre 1715 geboren, studirte er in seiner Vaterstadt und trieb nebenbei Musik. Seine herrliche Baßstimme veranlaßte ihn, trotzdem er zum Priester ordinirt war, die Bühne zu betreten. Außer der eben genannten Oper, deren Partitur übrigens nicht mehr zu finden ist, hatte er im Jahre 1754 das Oratorium „La morte d'Abel" in Musik gesetzt. Er starb 1776 am 29. Oktober in München. Seinem Bruder Giov. Battista werden wir später begegnen.

4) Don Tabarano, farsetta per musica, ohne Angabe des Dichters und Componisten.

5) Il Signor Dottore von Goldoni, Musik von Fischietti.[20])

6) L'Arcadia in Brenta von Goldoni, ohne Angabe des Componisten.

7) Il viaggiatore ridicolo von Goldoni, Musik von Anton Mazzoni.[21])

8) Talestri, regina delle Amazoni, opera dramatica di E. T. P. A. Diese vier geheimnißvollen Buchstaben, bedeuten für Eingeweihete „Ermelinda Talèa, Pastorella Arcada." — Um kurz zu sein: Maria Antonie Walburga, damals Churprinzessin, später Churfürstin von Sachsen,[22]) eine Schwester Max III., hatte Text und Musik dieser Oper geschrieben. Die erlauchte Frau war am 18. Juli 1724 geboren und am 20. Juni 1747 an den Churprinzen Friedrich Christian von Sachsen vermählt worden. — Schon frühzeitig finden wir die Prinzessin mit Poesie, Malerei und Musik eifrig beschäftigt; ihre Lehrer in letzterer Kunst waren Giov. Ferrandini und G. Porta gewesen, welche die talentvolle Schülerin zur tüchtigen Sängerin und ausgezeichneten Pianistin heranbildeten; später genoß sie in Dresden

---

lerin Porpora's und sang auf den bedeutendsten Bühnen Italiens mit Beifall; der Münchner Oper gehörte sie von von 1760 — 1767 an; sie bezog nach Max III. Tode von dessen Wittwe, Churfürstin Maria Anna, eine jährliche Pension von 300 fl.; erst nach dem Tode dieser Fürstin wurde sie mit 200 fl. Sustentation auf die Hofkassa Carl Theodors übernommen; sie starb 1807 in Neuburg a. D.

20) Domenico Fischietti war 1729 in Neapel geboren, schrieb eine Reihe von Opern für italiänische Bühnen und wurde 1765 als Operndirektor nach Dresden berufen; 1766 wurde er daselbst zum Kirchenkomponisten ernannt, im Jahre 1772 aber in Salzburg als Capellmeister angestellt.

21) A. Mazzoni, geb. 1710 in Bologna, gest. daselbst 1792 als Domkapellmeister.

22) Ihr Leben hat der k. sächs. Archivdirektor Dr. Carl v. Weber in 2 Bänden, welche 1857 als Manuscript gedruckt erschienen, beschrieben.

den Unterricht Hasse's und Porpora's. Auch französische und italienische Poesien hatte die Prinzessin von Jugend auf mit Leichtigkeit und nicht ohne Grazie und Gefühl gefertigt. Waren es früher einfache Chansons, in denen sie sich übte, so wagte sie sich in späterer Zeit an größere Arbeiten, insbesondere stammen aus der ersten Zeit ihrer Vermählung mehrerer Cantaten unter denen sich „Lavinia à Turno" auch in weiteren Kreisen ehrenden Rufes erfreute.[23])

Schon im Jahre 1747 war die Prinzessin in die Akademie „Arcadia" zu Rom[24]) aufgenommen und ihr der Schäfername Ermelina Talea ertheilt worden, welchen sie fortan bei Veröffentlichung ihrer literarischen und künstlerischen Erzeugnisse führte. — Der Text der Oper „Talestri" war bereits im Jahre 1753 gedichtet und der Kaiserin Amalia nach München zur Durchsicht geschickt worden, welche erwiederte „die Oper finde ich vor ein erstes Werk nicht übel, kommen mir doch einige Vers etwas ungewöhnt und hart vor und gefallen uns deinige Vers und Inventions in dem Oratorio des hl. Augustin weit besser und natürlicher. — " Die Musik war später entstanden; die k. Bibliothek besitzt 2 Partituren, die eine, im Jahre 1765 bei Breitkopf gedruckt, enthält die Musik der Churfürstin von Sachsen — die zweite ist ein Manuscript (mscr. 199); von einer oft vorkommenden Copistenhand sehr sauber geschrieben und enthält den Namen Ferrandini's als Componisten auf dem Rücken der 3 Bände, wie auf der ersten Blattseite des 1. Bandes. Da der Text beider Partituren durchweg der nämliche, von M. Antonia gedichtete, ist, so scheint die Vermuthung gerechtfertigt, daß die hohe Frau anfänglich das Buch ihrem Lehrer Ferrandini zur Composition übergeben haben mag, welcher auch wirklich die Musik lieferte — und sich erst später dazu entschloß, ihre Dichtung selbst zu componiren; sicher ist, daß im Jahre 1760 die Musik Maria Antoniens zur Aufführung kam, weil außerdem das Textbuch den Namen Ferrandini's enthalten hätte,

---

23) Lipowsky setzt dieß Werk, welches lediglich eine für eine einzige Singstimme berechnete Cantate ist, unter die in München aufgeführten Opern (!) und bezeichnet darin die Prinzessin nicht nur als Dichterin, sondern auch als Verfasserin der hiezu componirten Musik. C. v. Weber aber hat aus Archivalien nachgewiesen, daß die Musik dieser Cantate nicht von der Churprinzessin, sondern von Gennaro Manna componirt wurde; ferner findet sich in Marpurgs Beitr. III, 164 angezeigt: Lavinia a Turno, cantata à Soprano solo con Violini, Viola e Basso da Giov. P. Rutini, Fiorentino" mit dem Beifügen „die schöne italiänische Poesie dazu ist von einer erlauchten Hand entworfen."

24) Ueber diese Akademie, welche 5. Okt. 1690 gestiftet worden, cf. J. Quadrio, Storia I, 100 — Chrysander, Händel I, 209.

wobei ausdrücklich bemerkt wird, daß die Partitur Ferrandini's in einer Weise äußerlich gut erhalten ist, welche zu dem Schluße berechtigt, dieselbe sei nie, wenigstens zu Aufführungen, benützt worden. Die Oper kam erst am 24. August 1762 in Dresden zur Darstellung, wobei Maria Antonia die „Talestri" selbst sang. Die Partitur erschien, wie schon erwähnt 1765 bei Breitkopf in Leipzig gedruckt. — Eingehende Beurtheilungen des Textes und der Musik finden sich in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" Bd. 10, 1. Stück, dann in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek," 3. Band, 2. Abtheilung, p. 122 — 144. Am Schluße der letztern heißt es: „Je mehr wir diese Oper durchgehen, desto mehr bewundern wir den großen Geist einer Fürstin, die so viele und vortreffliche Kenntnisse vereinigt, die insbesondere in der Musik mit den größten Meistern in eine Klasse gesetzt werden muß, den großen Haufen der Modecomponisten aber unendlich weit hinter sich zurück lässet. — " [25])

Am 6. Februar kam „Il Trionfo della Fedeltà", ein „drama pastorale per musica", Text und Musik nach dem vorliegenden Textbuche von derselben erlauchten Frau verfaßt, zur ersten Darstellung in München.

Die Dichtung war schon im Jahre 1759 entstanden; Maria Antonie hatte dieselbe an Metastasio [26]) mit der Bitte, ihrem Werke die letzte Feile zu geben gesandt. „Statt aber blos zu feilen, vergriff sich Metastasio an dem Werke selbst auf eine Weise, die der Churprinzessin sehr ärgerlich war. Sie schreibt hierüber 22. Juli 1750 an den Minister Grafen Brühl: [27]) „Metastasio l'a cruellement mutilé, il n'en a pas laisser un seul de mes airs dont je voudrait pleurer et ce qu'il y a de pis, c'est qu'il l'a changer de facon, que quant on le

25) Auch Burney in „the present state of music in Germany" I, 134 spricht sich anerkennend über die Composition aus; im Tagebuche, II, 103 schildert er den Eindruck welchen ihm die Churfürstin durch Vortrag einer Arie aus Talestri gemacht habe: „Das Recitativ trug sie in der Manier der großen Sänger der alten, bessern Zeit vor; dies Recitativ war eben so schön geschrieben als vorgetragen; die Aria, ein Andante reich an Harmonie, einigermassen in der Art der besten Händel'schen Opernarien von der Zeit —."

26) Die Bekanntschaft mit Metastasio wurde durch den Abbé Pasquini in Dresden vermittelt, welchem M. Antonia ihre Cantaten Lavinia und Dido zur Mittheilung an Ersteren übergab; Metastasio erschöpft sich in Superlativen über den Werth der Dichtungen und bricht zuletzt in die Worte aus: „Oh poveri noi! Caro Pasquini. Se i Sovrani scrivono in poesia in tale eccellenza come ci consolaremo dell' umile nostra sorte, noi sventurate cicale di Parnasso —" v. Weber; M. Antonie I, 64.

27) Die allerdings eigenthümliche Ortografie hat v. Weber nach dem Originale beibehalten.

voudrait, on ne pourait y metre mes airs", worauf Brühl antwortet, die Aenderungen Metastasio's seien Capricen „je suis veritablement faché contre Metastasio d'avoir si terriblement renversé votre ouvrage et vous me feriez un bien sensible plaisir, si vous m'en envoyez votre original." [28]) Dieser von Metastasio revidirte Text kam nun, wie v. Weber, cit. l., 66 ff. darthut, in die Hände Hasse's zur Composition. Wir lassen den ganzen Passus der gedachten Schrift wortwörtlich folgen:

„Daß Maria Antonie auch die Musik zu dieser, vielfach unter ihren Werken aufgeführten Pastorale componirt, wird, wie wir sehen, allgemein angenommen: wir finden es u. a. auf dem Titel der Leipziger Ausgabe: Il trionfo della Fedelta drama pastorale per musica di E. T. P. A. Lipsia 1756, so wie bei Finauer Allgem. histor. Verzeichniß gelehrter Frauenzimmer Bd. 3, S. 18; ferner in einem „Sonnet auf das von der allerdurchlauchtigsten Arkadischen Schäferin Ermelinda Talea selbst ausgearbeitete auch selbst in Musik gesetzte Pastoral Il trionfo della Fedelta von Fr. Gräfe" (Sammlung einiger ausgesuchten Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig 1756 Th. 3, S. 67—70). Endlich erwähnt König Friedrich II. in seinem Briefe an Maria Antonia vom 29. April 1763 „deux operas dont elle a fait les paroles et la musique" die ihm Maria Antonia gesendet, (Oeuvr. de Frederic le Grand tom. XXIV. no 2 pag. 40) und es kann hiermit, wie der Herausgeber Prof. Preuß, in der nota mit Recht bemerkt, nur die gedachte Pastorale und die Oper Talestris gemeint sein. Kein Zweifel also, daß Maria Antonia für die Verfasserin der Musik gehalten ward und selbst auch als solche auftrat [29]). Gleichwohl ergeben sich aus der Correspondenz Maria Antonia's mit dem Grafen Brühl aus dem Jahre 1750 erhebliche Zweifel darüber, ob sie oder Hasse die Musik, wenigstens wie sie jetzt noch vorliegt, geliefert hat. Hasse war damals in Paris, wo ihm und seiner Frau, der berühmten Faustina, die größten Ehrenbezeigungen zu Theil wurden. Daß Maria Antonia Melodien für die Pastorale in der ursprünglichen, von Metastasio aber ganz

28) v. Weber l c.

29) Auch Marpurg's Beitr. III, p. 155 enthalten eine Recension der Musik der zwei ersten Akte, worin die Churprinzessin als Verfasserin des Textes und der Musik bezeichnet wird und ib. p. 299 findet sich eine Uebersetzung des Buches in deutsche Prosa wobei gleichfalls die „Ermelinde Thalia Durchlaucht" als Dichterin begrüßt ist; endlich nennt Burney, Tagebuch II, 92 die Churfürstin als Verfasserin des Textes und der Musik.

umgeworfenen Redaction componirt, können wir allerdings aus den nur angezogenen Worten ihres Briefes an Brühl, vom 22. Juli 1750, (on ne pouroit y metre mes airs) entnehmen. Daß aber Hasse die neue Redaction Metastasio's in Musik gesetzt, scheint aus nachfolgenden Stellen jener Correspondenz allerdings hervorzugehen.

Brühl schreibt am 8. Juni 1750: Le Sr. Hasse ne tient pas encore la pastorale, qui est si divinement bien fait et Metastasio l'a encore entre ses mains pour la gater etc. il seroit bien dommage si la composition ne repondit pas bien à la poesie. Das würde Brühl doch Maria Antonia nicht schreiben, wenn sie selbst die Composition hätte liefern wollen.

Maria Antonia antwortet am 24. Juni 1750: Je suis charmé que Hasse et sa femme ayant si bien reussi a Paris, car Vous savez, que je m' interesse pour tout les deux: il me fait enrager pour avoir ma pastorale, mais ce coquin de Metastasio ne me l'a pas encore envoyer, pour ce qui est des role je crois qu'il faudroit doner le premier home a Venturino et se second a Hanibali Amorevoli etc. Hierauf erwiedert Brühl am 14. Juli 1750: Je Vous prie de m'envoyer un exemplaire de Votre Pastorale et d'envoyer aussi un en droiture à Paris à Hasse, pour qu'il puisse commencer.

Am 15. Juli klagt Maria Antonia wieder über Metastasio: il y a un ciecle que je presse Metastasio de m'envoyer ma pastorale, je l'attens tous les jours et meme espere pour sur, de le recevoir aujourdhui, et l'enverrais tout de suitte à Hasse et à Sa M. la Reine, mais je Vous prie de me mander, si la distribution des Roles est come je vous l'ay mandes, ou pour avoir plustot fait, envoyez seulement la distribution des roles à Hasse pour qu'il puisse dabord commencer à travailler a Paris, und am 22. Juli 1750 schreibt sie, nachdem endlich Metastasio ihr das Werk gesendet: je l'ay aussi envoye sur le champ a Hasse, worauf Brühl am 26. August erwiedert, je l'ay peux m'imaginer combien Hasse sera en courroux contre Metastasio d'avoir entierement bouleversé l'idee de Votre Pastorale.

Wir haben unsere Bedenken über die Autorschaft der Musik zu der Pastorale hiermit belegt, wollen aber damit kein Blatt aus Maria Antonia's Lorbeerkranze rauben und annehmen, daß sie wenigstens Einiges, vielleicht die Melodien, die aber der Bearbeitung für das Orchester bedurften, beigetragen, oder daß Hasse nur die Instrumentirung revidirt, die Partitur überarbeitet und die Musik mit Metastasio's Textesveränderungen in Einklang gebracht habe."

Die Vorstellung in München, welcher die Churprinzessin mit

ihrem Gemahle persönlich anwohnte, wurde durch die Mitwirkung des Mingotti und Panzacchi's verherrlicht.

Ausserdem kamen in diesem Jahre folgende kleinere Opern zur Aufführung

„La Ritornalo di Londra", Text von Goldoni, Musik von Fischietti.[30])
„La Fiera di Sinigaglia", „ „ „ „ „ Fischietti.
„L'amor contadino", „ „ „ „ von Lampugnani.[31])
„I matti per amore", Text unbekannt, Musik von G. Cocchi.[32])

Im Carnevale 1762 wurde „Temistocle" von Bernasconi gegeben. — Der berühmte Soprancastrat Carlo Concialini,[33]) welcher seit 1. November 1761 engagirt worden war, trat in der Rolle des „Sebaste" zum erstenmale in München auf; er gehörte bis zum Jahre 1765 der hiesigen Bühne an; sein Gehalt betrug monatlich 350 fl.

Der Carneval 1763 brachte Bernasconi's „Artaserse"; Giov. Valesi[34]), eigentlich Johann Walleshauser, damals noch im Dienste des Herzogs Clemens, sang die Parthie der Megabise. — Auch wurde Jomelli's „Don Trastullo" wiederholt.

Der unermüdliche, unerschöpfliche Bernasconi trat im Carneval 1764 mit Metastasio's „L'Olimpiade" neuerdings in die Schranken. Nach einer Anmerkung in Lipowskys Opernverzeichnisse p. 431 wäre „die große Sängerin Regina Mingotti zum erstenmale in München in dieser Oper aufgetreten" — wir haben bereits des Umstandes erwähnt, daß die genannte Künstlerin im „Agelmondo", welcher 1760 gegeben wurde und in mehren folgenden Opern auftrat; das Personalverzeichniß der in der Oper „Olimpiade" beschäftigt gewesenen Personen

30) cf. oben Note 20.

31) Giambattista Lampugnani; geb. 1706 zu Mailand, gest. 1772 daselbst, gehört zu den bekannteren Opernkomponisten der neapolitanischen Schule, auch als Gesanglehrer war er thätig. Ueber sein Zusammentreffen mit Mozart cf. Jahn I, 213. Er hat nach Arteaga ein besonderes Verdienst um Erweiterung der Instrumentalbegleitung in der Oper.

32) cf. n. 16.

33) Carlo Concialini, geb. zu Siena 1742, war im Jahre 1765 heimlich von München mit Hinterlassung einer großen Schuldenmenge entwichen („Concialini ist nachdem er vielerlei Schulden und Prellereien verübt, unwissend wohin durchgegangen") und hatte in Berlin Aufnahme gefunden, woselbst er der Oper bis 1796 angehörte; er starb 25. Oktober 1812 im Schlosse Muskau.

34) Walleshauser war der Sohn eines Bauern in Unterhattenhofen, Bezirksamts Dachau und kam zum fürstbischöflichen Kapellmeister Cammerloher nach Freising zur musikalischen Ausbildung; seine schöne Tenorstimme verschaffte ihm die Stelle eines Hofsängers beim Fürstbischof und Cardinal Johann Theodor in Freising, in dessen Diensten

ist genau erhalten und wir können versichern, daß die Mingotti in dieser Oper überhaupt gar nicht beschäftigt war. —

Die Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Josefe (geb. am 30. März 1739) mit dem römischen König Josef füllten die Tage vom 7.—13. Januar des Jahres 1765, wozu auch die Oper ihr Contingent liefern mußte. Ein gewisser Anton Johann Klüger hat uns eine „Wahrhaft und gründliche Beschreibung aller Ereignisse, Begebenheiten und Festinen" hinterlassen, welcher wir, was die Aufführung der Opern betrifft, folgendes entnehmen:

„Montag den 7. Januar Abends 5 Uhr wurde in dem neuerbauten so kostbar als prachtvollen Opernhaus eine überaus kunstreiche und sehr schöne Oper unter dem Titel „Semiramis" aufgeführt und hiebei nicht nur die allervortrefflichste Musik gehört, sondern auch die allersinnreichsten und sehenswürdigsten Flugmaschinen und Ballets unter beständigster Theaterverwechslung auf das Anmuthigste bewundert; beinebens noch eingenommenem kostbaren Soupee dieser Tag ebenfalls zu Ende gelegt wurde, wobei die gnädigsten Herrschaften (gleich es auch Jedermanniglich zugestanden worden), en masque das opera beizuwohnen gnädigst geruht haben."

„Am Freitag den 11. ward die opera Semiramis in dem schönen Opernhaus en masque zum größten Beifall repetirt." —

Es war also Metastasio's Semiramide mit Musik von Bernasconi gegeben worden, wobei die Mingotti, Panzacchi, Concialini, dann der in Diensten des Herzogs Clemens stehende Ravanni[35]) mitwirkten. — Ein Eugenio Giunti, Hofpoet des Churfürsten, hatte eine „Licenza" gedichtet, welche uns von dessen dichterischen Anlagen keinen sonderlich hohen Begriff beibrachte. —

„Sonnabend den 12. Abends 7 Uhr wurde auf einem im Kai„sersaale errichteten mit roth Damast ausgezierten Theater ein thea„tralisches Sinngedicht „Amors und Norizia's Hochzeitfest" (Le Nozze „di Amore e di Norizia), von einem geschickten, hier anwesenden

---

er auch nach Lüttich gekommen war. Nach dem Tode des Cardinals nahm ihn Herzog Clemens in seine Kapelle auf; vom Jahre 1771 bis 1798 gehörte er der Münchner Oper an, wurde dann pensionirt und wirkte bis zu seinem im Jahre 1811 erfolgten Tode erfolgreich als Gesanglehrer.

35) Ravanni Gaetano, geboren 7. August 1744 zu Brescia, war einer der bedeutendsten Contrealtisten seiner Zeit. Im Jahre 1764 berief ihn Herzog Clemens in seine Kapelle nach München und gestattete ihm, in den churfürstlichen Opern mitzuwirken, nach des Herzogs Tode (1770) kam er in die churfürstliche Kapelle, deren Mitglied er bis zum Jahre 1800 verblieb; er starb 1815 in München als Pensionist.

„Hofpoeten (es war der oben erwähnte Giunti) ganz neu verfaßt und „mit einer vom hochfürstlich Augsburgischen Capellmeister von Sales „verfertigten Musik ausgeführt.“ —

Die Partitur der Sales'schen Composition befindet sich auf der k. Bibliothek mscr. n. 167; wir werden auf den Tonsetzer ausführlicher zurückkommen.

Im Carneval 1766 kam Metastasio's „Demofoonte“ mit Musik von Bernasconi zur Ausführung; 2 große Ballets wurden dem nun eingeführten Gebrauche gemäß nach der Oper gegeben. — Zum Geburtstage der Churfürstin (29. August) kam die „Serenata“ „L'Endimione“, Text wahrscheinlich vom Hofpoeten Giunti, Musik von A. Bernasconi zur Aufführung.

Im Carneval 1767 hatte Tomaso Traetta [36]) Metastasio's „Siroe“ in Musik gesetzt; der berühmte Componist hatte eben die Direktion des Conservatoriums in Venedig niedergelegt und war auf der Reise nach St. Petersburg begriffen, als ihm der Antrag, die Oper für München zu schreiben zukam, welchem er sofort entsprach. Die Partitur befindet sich auf der k. Staatsbibliothek (mscr. n. 168). Außer der Mingotti sangen Panzacchi, Ravanni und Venanzio Rauzzini [37]) die Hauptpartheieen. Die Composition erhebt sich nirgends

---

36) Traetta war um 1738 in Neapel geboren, schrieb eine Menge Opern, die seiner Zeit gefielen (ich erinnere an Heinse's „Hildegard von Hohenthal“ woselbst II, 9 ff., 297 ff. Traetta als Originalgenie, das an Tiefe und Begabung mit Gluck wetteifere, geschildert wird) — heute völlig vergessen sind; der Meister starb in Neapel 1784.

37) Venanzio Rauzzini ward 1747 in Rom geboren; über seine Jugendbildung liegen sichere Nachrichten nicht vor. Erst 20 Jahre alt, kam der mit einer wunderbaren Stimme begabte Castrat in die Dienste des Churfürsten Max III. nach München. Dr. Burney, welcher bei seinem Aufenthalte in München den Künstler kennen gelernt hatte, schildert ihn (Reise II., p. 93) als einen „nicht nur reizenden Sänger von gefallender Figur und guten Acteur, sondern auch trefflichen Contrapunctisten und Clavierspieler“ und erwähnt, er habe 2 Opern für München geschrieben; ich konnte nur die im Jahre 1769 componirte Oper „Piramo e Tisbe“ mit einiger Sicherheit als aufgeführt ermitteln. Für die von Lipowsky (Opernverzeichniß) weiter bezeichneten „Astarto“ (1796), Pompejo (1773) fehlt jeder Nachweis.

Für die Weihnachts-Stagione 1772 war er nach Mailand berufen worden, um in der von dem damals 16jährigen Mozart componirten Oper „Lucio Silla“ die Rolle des Cecilio zu singen. Diese Oper kam bekanntlich am 26. Dezember jenes Jahres zur ersten Aufführung und unser primo uomo ward, sobald er auf die Scene trat, von der in der Hauptloge anwesenden Erzherzogin beklatscht. „Das war ein Castratenstreich“ schrieb Mozart unterm 3. Jan. 1773 nach Hause. Der Künstler hatte nämlich bei den allerhöchsten Herrschaften sich als ungemein schüchtern und befangen darstellen zu lassen gewußt, so daß die Erzherzogin, eine Ermunterung nöthig glaubend, jenes Beifallszeichen,

über das Niveau des damals Hergebrachten. „Mir wäre nichts leichter als der Beweis, daß sich der neue wälsche Geschmack an sehr wenig melodische Gänge herumdrehe und daß selbst ihre Verzierungen sich auf wenig Sätze einschränken lassen. Galuppi seufzt wie Sacchini und Traetta wie Sales" — schreibt ein Kunstrichter jener Tage (Schubart deutsche Chronik 174, Beil. 3, p. 35). Uebrigens wurde die Oper mit großer Pracht gegeben; die Hofmusik erhielt für die hiebei gehabten außerordentlichen Anstrengungen 300 fl. „Recompens". Welches Honorar dem Componisten bezahlt wurde, ist nirgends zu ersehen.

Bernasconi, welcher sich durch längeren Aufenthalt in Italien zu neuem Schaffen gekräftigt, — man kann nicht sagen „begeistert" — hatte (seine Partituren werden von Jahr zu Jahr armseliger) schrieb zum Carneval 1768 eine neue Musik zu Metastasio's „La clemenza di Tito"; außerdem wurde im Laufe des Jahres ein „Pasto-

---

noch bevor er einen Ton gesungen, zum größten Aerger der übrigen Acteurs spendete — ein Vorfall, der wie L. Mozart schrieb, fast den ganzen Erfolg der Oper gefährdete.

Rauzzini kehrte nicht mehr nach München zurück, wornach die Behauptung Lipowsky's (Musiklexicon p. 269), er sei erst nach Max III. Tode (1778) aus bayer. Diensten entlassen worden, zu berichten ist. Merkwürdiger Weise findet sich des großen Sängers Name in keinem Aktenstücke, selbst nicht in den Hofzahlamtsrechnungen als in bayerischen Diensten stehend verzeichnet, so daß über seine Wirksamkeit in München und die Dauer seines Aufenthaltes daselbst außer Burney und anderen gleichzeitig gedruckten Berichten lediglich die Operntextbücher maßgebend sind. Die gewiß nicht unbedeutende Gage des großen Sängers scheint der Churfürst aus seiner Privatschatulle (Rubrik: ad manus Serenissimi) bestritten und, wohl zunächst, um allenfallsigen Prätensionen der übrigen Sänger zuvorkommen, eine Verrechnung dieser Gage hiedurch umgangen zu haben.

Bereits 1773 finden wir Rauzzini in London an der Seite des ihm von München her befreundeten Ant. Sacchini, dem er durch die unübertreffliche Darstellung der Hauptrollen in den vom genannten Componisten für London geschriebenen Opern sich ungemein nützlich erwies; bald aber schlug die innige Freundschaft in die erbittertste gegenseitige Gehässigkeit um. Rauzzini machte öffentlich bekannt, daß die beliebtesten Nummern der von Sacchini componirten Opern nicht von diesem, sondern von ihm (Rauzzini) herrühren, und unterstützte seine Behauptung durch Vorführung zweier selbstcomponirter Opern: „Piramo e Tisbe" — „La regina di Golconda", welche mit enormem Beifall über die Bretter gingen. Sacchini gerieth dermaßen in Mißcredit, daß er London heimlich zu verlassen sich genöthigt sah. Rauzzini aber blieb als beliebter und reichlich honorirter Sänger (er bezog jährlich 2000 Pf. St. = 24,000 fl.) und Gesangslehrer in London. Mit Ruhm und Gold beladen zog er sich 1787 nach Bath zurück, woselbst ihn im Jahre 1795 J. Haydn besuchte. Dort starb der gleich allen seinen Collegen außer Mode gekommene Künstler, zurückgezogen von einer Welt, die er nicht mehr verstand, im J. 1810.

rale“ „sechsmal produzirt“ — aber die Namen des Stückes, des Dichters und Componisten fanden sich nicht vor.

Zum Carneval 1769 wurde die Oper „Antigono“ von Metastasio mit Musik von Pompejo Sales [38]) gegeben. Ich entnehme diese Nachricht den Hofzahlamtsrechnungen, woselbst die Copialgebühren mit 359 fl., die Zuziehung von „20 Seminaristen“ mit 110 fl. verzeichnet stehen und außerdem vorkommt, daß „Antigono“ bei Anwesenheit der sächsischen Herrschaften wiederholt wurde. — Textbuch fand ich keines, dagegen befindet sich die Partitur, Autograf des Componisten, auf der königlichen Bibliothek (mscr. n. 198).

Für das Jahr 1770 hatte der Hofpoet und „Hofsprachen-Professor“ (?!) (professor di Lingue della Corte) Eugenio Giunti eine große Oper: „Scipione in Cartagena“ gedichtet, welche von dem damals berühmten Antonio Sacchini [39]) in Musik gesetzt wurde. Die Partitur befindet sich auf der königl. Bibliothek. Der Tenor Guglielmo Ettore [40]) sang die Titelrolle, das Orchester war durch die „herzoglichen Musiker“ d. h. die in Diensten des Herzogs Clemens stehenden Leute verstärkt worden, überhaupt muß viel Pracht und Pomp bei dieser Vorstellung entwickelt worden sein.

Sacchini über dessen Honorarbezug ich keinerlei Andeutung fand, schrieb ferner für den Münchner Hof in diesem Jahre die Oper: „L'Eroe cinese“, welche am 27. April zur Feier der Durchreise der Erzherzogin Marie Antoinette von Oesterreich, der nachmals so unglücklichen Königin von Frankreich, mit unbeschreiblicher Pracht zur Aufführung kam. Rauzzini und Panzacchi sangen die Hauptrollen. Burney hörte von Ersterem eine Arie dieser Oper

---

38) Sales, geboren 1729 zu Brescia, wird 1762 als fürstbischöflicher Kapellmeister nach Augsburg berufen, schrieb im Jahre 1763 für Padua eine mit großem Erfolg zur Aufführung gebrachte Oper, begab sich dann nach London; 1768 trat er in die Dienste des Churfürsten von Trier. Seine im Jahre 1774 weiter für München geschriebene Oper werden wir unten kennen lernen. Im Jahre 1777 ging er nochmals nach London, kehrte aber bald wieder zurück und beschäftigte sich fortan nur mit geistlicher Musik. Vor dem Ueberfall der Franzosen bei der ersten Einnahme von Koblenz nach Hanau geflüchtet starb er daselbst 1797.

39) Sacchini, geb. 23. Juli 1734 zu Neapel, gest. 7. Oktober 1786 zu Paris, war noch nicht 36 Jahre, als er schon 40 große und 10 komische Opern geschrieben hatte. Seiner Schicksale in London und seiner Zerwürfnisse daselbst haben wir bereits (in Note 37) gedacht.

40) Cavaliero Ettore gehörte unserer Oper von 1761 — 1771 an; in letzterem Jahre trat er nach Stuttgart in Dienste, starb aber bald hernach. Er hatte in Mozart's „Mitribate“ 1770 in Mailand gesungen und gegen den jungen Componisten damals cabalirt. (Jahn I, 213).

singen und berichtet (Tagebuch II, 126): „Rauzzini war so gefällig, erst eine hübsche Arie seiner Composition zu singen, und dann eine vortreffliche von Sacchini aus dem Eroe Cinese; in der Ausführung dieser Arien zeigte er große und einnehmende Vorzüge; eine liebliche Stimme von großem Umfange, eine schnelle Fertigkeit in Passagen, großen Ausdruck und äußerst feinen richtigen Geschmack." — Die Oper kam im Carneval 1771 wiederholt zur Aufführung und wurde auch am 28. März 1772 zu Ehren der anwesenden Churfürstin Wittwe Marie Antonie von Sachsen gegeben [41]. — Die Partitur ist auf der k. Bibliothek (mscr. n. 243).

Im Carneval 1772 kam ferner Metastasio's „Demetrio" mit Musik von Bernasconi, dann „Il Kam Cinese", komische Oper in 3 Akten, Text von Giacomo Fiorini, Musik von Matteo Rauzzini zur Darstellung; letzterer war ein jüngerer Bruder des Sängers, welcher auch die im Sommer desselben Jahres aufgeführte burletta „Le finte gemelli" componirt hatte, welcher Vorstellung damals Burney beiwohnte. „Die Musik — schreibt er in seinem Tagebuche (II, 109) — war mehrentheils gemein, aber artig und in gutem Geschmacke" (?). — Ueber den Signor Fiorini, welchen wir auch als Dichter kennen lernten, heißt es daselbst: „Er ist vielleicht ehedem ein besserer Sänger gewesen, als jetzt. Gegenwärtig hat seine Stimme und seine Singart nicht das geringste Anziehende, obgleich beides Nichts von den gewöhnlichen Fehlern hat, denn er sang rein, hatte einen Triller und sein Vortrag war nichts weniger als gemein."

Am 24. März 1772 kam „Il barone di torre forte" auf die Bretter. Die Musik war von einem Deutschen, Josef Michl. Er war zu Neumarkt in Oberbayern, der Sohn eines Chorregenten, 1745 geboren, und kam zur Vollendung seiner Studien in das Seminar nach München; der Churfürst, welcher von seinem ausnehmenden Musiktalente hörte, ließ ihm beim fürstbischöflichen Kapellmeister Cammerloher in Freising Unterricht ertheilen, dessen erste Früchte sich in 2 Oratorien, deren eines in Freising, das zweite in München mit Beifall zur Aufführung kam, dann in einer Reihe von „Meditationen" für das Münchner Jesuitencolleg kundgaben. In einem von dem damaligen sächsischen Residenten zu München, Legationssekretär Unger redigirten, nun im königlichen Archiv zu Dresden befindlichem Tagebuche heißt es unterm 26. März: „Lundi la cour se trouva au spectacle Italien, ou l'opera buffa, il barone di

41) v. Weber „Marie Antonie" I.

Torre forte fut represenlé sur le vieux theatre" —; der Componist „S.t Michel, jeune homme de Munic" wird hierauf als hinkend, von tölpischem Aeußern und dummer Physiognomie geschildert, aber — „pour la musique en quelque façon à Hasse". Der Churfürst habe, heißt es weiter, ihn nach Italien schicken wollen, aber der junge Mann habe sich nicht zur Abreise entschließen können, weil er in seiner einfältigen Furcht glaube, dort gehe man ihm an's Leben.[42]) — Diese Furcht scheint der gute Michl später doch überwunden zu haben, denn er ging im Jahre 1774 wirklich auf kurfürstliche Kosten in's Land „wo die Citronen blühen". — Burney erzählt (Tagebuch II, 126) von einem Quintett des „Herrn Michel" und meint, „dessen Genie bedürfe nur noch des Impfmessers der Zeit und mehrerer Erfahrung, um die geilen Auswüchse hinweg zu schnitzeln." — Wir werden auf den Componisten später nochmal zurückkommen. — Ferner schreibt Burney (cit. 94): „Abends ging ich nach der komischen Oper auf dem kleinen Theater[43]), wobei der Churfürst, die Churfürstin, die verwittwete Churfürstin von Sachsen, der Markgraf von Baden und die Herzogin von Bayern zugegen waren. — Die Oper hieß: „L'amore senze malizia", componirt von Ottani aus Bologna, einem Schüler Pater Martini's[44]). Signora Lodi[45]), welche die erste Frauenrolle machte, gefiel mir sehr wegen des runden hellen Tones ihrer Stimme sowohl, als wegen ihrer eleganten Art zu singen und zu agiren. Unter den Sängern war Herr Adamont[46]), ein deutscher Tenorist, dessen Stimme und Singart sehr

---

42) v. Weber „Marie Antonie" II. 3.

43) So wird öfters das alte Opernhaus bezeichnet, welches seit dem Baue des Residenzopernhauses nur für Operette und Ballet, später für Schauspiele benützt wurde.

44) Dieser berühmte Contrapunktist und Musikschriftsteller war 1706 in Bologna geboren, trat 1722 in den Franziskanerorden und starb 1784.

45) Giudetta Lodi gehörte der Münchener Oper nur während der Jahre 1772 und 1773 an; über ihre früheren und späteren Verhältnisse konnte ich nichts Sicheres ermitteln.

46) Der Sänger hieß eigentlich Adamberger (Valentin) und war 1743 in München geboren; nach dem mir vorliegenden Personalakte war er seit dem Jahre 1760 in Diensten des Herzogs Clemens gestanden, war dann in die churfürstliche Kapelle übergetreten, bezog aber, vermuthlich weil er nur ein Deutscher war, jährlich 136 fl. Gage; auf sein Ansuchen um Gehaltserhöhung wurde ihm anno 1773 (Dekret vom 31. März) bedeutet, „sich in Geduld zu fassen"; — endlich im Jahre 1777 zeigt der Intendant Graf Seeau an, „daß der kurf. Kammervirtuos A., welchem eine Reise nach Italien gestattet gewesen, sich pflichtwidrig ohne Erlaubniß nach London begeben habe; dies mache ihn seines ferneren Dienstes hierorts unwürdig und er beantrage, vom 1. Juli an dessen Gehalt (er

angenehm war und Signor Guglielmi [47]), ein Mann dessen Aktion und launige Einfälle den gänzlichen Mangel an Stimme einigermaßen ersetzen"; — über die weiter in dieser Operette beschäftigte Manservisi [48]) äußert sich Burney (cit. 109): „Ihre Figur ist angenehm, ihre Stimme zwar nicht stark, aber doch wohlklingend, sie hat in ihrer Manier nichts Gemeines und beleidigt das Ohr niemals [49]). Endlich kam in diesem Jahre noch „Il velano geloso" mit Musik von Nauman [50]) zur Aufführung. Nach C. v. Weber „Marie Antonie" I, 200 war es die Churfürstin Wittwe von Sachsen, welche die Aufführung dieser Oper vermittelte [51]) und auch eine Cantate zum Geburtstage der Churfürstin von Bayern, die sie gedichtet von Naumann in Musik setzen ließ. Burney traf ihn im selben Jahre in München „auf dem Wege nach Italien, um eine Oper für Neapel und eine für Venedig zu componiren."

Als Carnevalsoper des Jahres 1773 wurde „Orfeo ed Euridice" mit Musik des Ritters Gluck gegeben. —

Diese Oper, in welcher der große Meister den ersten Schritt zur Entfeßlung des „drama per musica" von den starren Banden althergebrachter Weise gethan, war am 5. Oktober 1762 im Hofburgtheater mit immensem Beifalle zum erstenmale in Scene gegangen. [52]) Gluck war zur Ueberzeugung gelangt, daß die üblichen Libretti nicht jene Wirkungen hervorzubringen im Stande wären, die man von einem musikalischen Drama mit Recht verlangen muß; er wollte zunächst handelnde Chöre zur höheren Belebung des Ganzen eingeführt wissen und vertraute seine Ideen einem Freunde, dem als

---

hatte immer noch 136 fl.) einzuziehen, worauf die Entschließung erging, dessen Sold erst vom 4. Quartal an, weil das dritte Quartal schon zum Leihhaus assignirt sei, einzuziehen." Adamberger kümmerte sich wenig um die Unwürdigkeitserklärung des Grafen Seeau, wir treffen ihn 1781 in Wien als Mitglied der dortigen Oper (Jahn, Mozart III, 39), in welcher Stadt er auch 1803 starb.

47) Er war nur für das Jahr 1772 in München engagirt.

48) Sie gehörte der Münchner Oper von 1772 — 1776 an.

49) Burney erwähnt noch einer Aufführung der „sposa fedele" von Guglielmi, in welcher die Lodi excellirte; ich habe zwar weder ein Buch noch sonst eine Bestätigung dieser Aufführung gefunden, nehme aber keinen Anstand, dieselbe hier zu registriren.

50) Ueber Naumann cf. „Meißner Bruchstücke zur Biographie Naumann's, Prag 1803." Er hatte der Churfürstin Marie Antonie Viel, ja man möchte sagen Alles zu verdanken: cf. v. Weber cit. I, 200 ff

51) Die Aufführung einer gleichfalls von Naumann componirten Oper „La clemenza di Tito" fand der Empfehlung Marie Antoniens ohngeachtet nicht statt.

52) A. Schmid: Ritter Gluck. Leipz. 1854. 8° p. 90 ff.

Dichter bekannten Raniero von Calzabigi, welcher nach den Intentionen des Tondichters das Drama „Orfeo ed Euridice" schrieb, sich aber vor Veröffentlichung desselben an Metastasio wandte, um ihn zu bewegen, dem von der bisher gewohnten Weise so auffallend abweichenden Buche Nichts in den Weg zu legen. Metastasio war, wie begreiflich, mit dem Projekte nicht einverstanden, that aber auch Nichts dagegen und meinte, die neue Oper würde sich selbst das Urtheil sprechen; der Erfolg der ersten Aufführung war, wie erwähnt, ein glänzender. Allerdings hatte Gluck im „Orfeo" noch nicht so vollständig mit dem ganzen Wesen der italiänischen Oper gebrochen, wie dies erst später in der „Alceste" geschehen war; wir treffen im „Orfeo" noch dieselbe Behandlung der musikalischen Formen, wie sie in der altitaliänischen Oper gebräuchlich waren, aber die Anwendung der Chöre, die Behandlung des Orchesters war neu, und kann als entschiedener Fortschritt erachtet werden; indem hier Gluck die musikalischen Mittel zu einer vorher ungeahnten dramatischen Charakteristik verwandte.[53])

Die Besetzung bei der ersten Aufführung in München war folgende: „Orfeo" wurde von Guadagni[54]) gesungen, also demselben Künstler, für welchen Gluck die Parthie geschrieben hatte; die „Euridice" wurde von der Giudetta Lodi, derer wir bereits mehrfach gedacht haben, vorgetragen; die Rolle des „Amor" war einem erst aus Italien berufenen jungen Soprancastraten Carlo Moschini[55]) überlassen. — Das vorliegende Textbuch enthält den ursprünglichen Text Calzabigi's — aber man hielt es für nöthig, die Oper durch eine höchst unpassende Zuthat zu verlängern, indem vor dem herrlichen Chore „Chi mai dell' Erebo" (1. Akt, 3. Scene) eine ganze Scene eingeschaltet wurde, in welcher Pluto, ein Schatten, und Euridice auftraten und jede dieser Personen Gelegenheit zu einer Arie geboten wird. Von wem Text und Musik dieses Einschiebsels herrührten, vermochte ich nicht zu ermitteln. — Da die Rollen des „Ombra" (Adamonte) und Pluto's auf nachträglich gedruckten Zettel dem Personalverzeichnisse des Textbuches beigeklebt sind und die ganze Scene

53) Eine ausführliche Darstellung dessen, was Gluck anstrebte und erreichte, bleibt dem 2. Theile vorbehalten; einstweilen verweisen wir auf die treffliche Erörterung der reformatorischen Wirksamkeit des Meisters in O. John's „Mozart" II, 218 ff.

54) Dieser berühmte Contrealtist war 1725 zu Lodi geboren; unserer Oper gehörte er von 1773 — 1775 an; zog dann nach Padua, wo er 1797 starb. Ueber ihn sehe man Burney II, 90 ff.

55) Moschini starb am 29. Aug. 1774 in München.

der letzten Seite des ursprünglichen Buches angeheftet sind, so vermuthe ich, daß man erst bei einer späteren Aufführung zur Verlängerung der Oper, oder auch, um den Sängern eine Concession zu machen, die erwähnte Scene einschob. —

Die eben aus Italien zurückgekehrte Churfürstin Wittwe von Sachsen hatte sich lebhaft für Aufführung der Oper interessirt; früher eine Gegnerin der Gluck'schen Musik, sucht sie nun die Schwierigkeiten, die das Theater- und Orchesterpersonal erregte, durch Vertheilung schöner goldener Dosen zu beseitigen.[56]) Schließlich noch die Berichtigung, daß in dieser Oper der Sänger Marchesi nicht, wie Lipowsky (Musiklexikon p. 431) behauptet, zum erstenmale aufgetreten sein kann, weil er erst im Jahre 1776 nach München kam, in diesem Jahre aber der „Orfeo", wie wir bestimmt wissen, nicht gegeben wurde. —

Als zweite Carnevalsoper dieses Jahres kam „Zenobia" von Metastasio, Musik von Antonio Tozzi[57]) zur Aufführung. Bianchi-Tozzi, die Frau des Componisten, deren Burney im Tagebuche (I., 246) rühmend als einer trefflichen Sängerin erwähnt, sang die „Marianna" — die junge Rosa Capranica, welche die Churfürstin Wittwe von Sachsen aus Rom mitgebracht und bei der Mingotti unterrichten ließ, die Rolle der „Egle".[58])

Ferner wurde Piccini's „La Pescatrice" gegeben — eine Operette, welche nachmals öfter in deutscher Bearbeitung hier aufgeführt wurde; Mozart hatte im Herbste 1777 in solcher Gestalt die Oper hier darstellen sehen.[59]) — Ob endlich in diesem Jahre noch V. Rauzzini's „Pompejo", wie Lipowsky behauptet, aufgeführt wurde, muß, da

---

56) v. Weber l. c. II, 17.

57) Tozzi war 1736 geboren, schrieb von 1761 — 1765 mehrere Opern für ital. Bühnen und wurde 1766 zum Hofkapellmeister in Braunschweig ernannt. Nach seiner unten zu besprechenden Flucht von München wandte er sich nach Spanien, wurde Cembalist des Opernorchesters zu Madrid und tauchte im Jahre 1800 in Mailand wieder auf. Sichere Nachrichten über seine und seiner Gattin letzte Lebensschicksale fehlen. Nach Gaßner wäre er 1785 in München gewesen und hätte hier seine Oper „serva astuta" aufgeführt; die behauptete Anwesenheit im Jahre 1785 kommt mir sehr unwahrscheinlich vor, da Tozzi sich wohl gehütet haben wird, nach dem Scandale des Jahres 1774 München wieder zu betreten.

58) Burney, Tagebuch II, 128.

59) O. Jahn II, 48. — Piccini Nicola, geb. 1728 in Bari, ein Schüler L. Leo's, bekannt als Componist trefflicher komischer Opern, in welche er die Rondoform der Arie einführte, dann durch seine Thätigkeit in Paris als Antagonist Gluck's, starb 1800 in Passy.

weder ein Textbuch vorliegt, noch irgend eine anderweitige Bestätigung aufgefunden werden konnte, dahin gestellt bleiben.

Das Jahr 1774 brachte:

1) Metastasio's „Il re pastore“ mit Musik von Guglielmi.[60])

2) „ „Achille in Sciro“ componirt von Pompejo Sales, dem schon oben erwähnten Kapellmeister des Churfürsten von Trier; die Partitur dieser Oper befindet sich auf der k. Staatsbibliothek (mscr. n. 197). Schubart, welcher der Aufführung in München beiwohnte (Schubart's Leben und Gesinnungen, Stuttgart, 1791, I., 261) brachte in seiner „deutschen Chronik“ eine ausführliche Kritik, welche wir, als aus kunstverständiger Feder geflossen, nicht anstehen, hier einzuschalten.

„Die Oper, welche verfloßnen Winter in München aufgeführt wurde, ist der bekannte Achilles in Sciro des Metastasio und vom Churfürstlich-Trierschen Kapellmeister, Herrn Pompeo Sales in Musik gesetzt worden. Herr Burney hat in seinen musikalischen Reisen diesen vortreflichen Tonkünstler so kahl abgefertigt, daß es mir meine Leser erlauben werden, so viel es die Gränzen meines Blats erlauben bey diesem Singspiele zu verweilen. Herr Sales hat bereits vor 4 Jahren zu München den Antigono mit großem Beifalle aufgeführt;[61]) seine seithero gesammelten praktischen Kenntniße aber haben dem Achille einen Vorzug gegeben, den Antigono nicht hat. Der Hauptcharakter seines Satzes ist deutsche Gründlichkeit mit welschem Gesange verbunden. Seine Melodie hat einen so angenehmen Fluß, daß sie, fast wie die Graunische, von selbst, ohne Hülfe der Kunst, fortzuströmen scheint. Die vorgesetzte Sinfonie hat einen ganz eigenthümlichen Charakter. Sie ist prächtig, ohne betäubendes Geräusch, das in den meisten Opern bloß darzu dienen soll, um das Getümmel auf dem Parterre, und in den Logen zu überschreyen.[62]) Herr Sales versteht die Kunst sehr, den Instrumentalisten beständig Arbeit zu geben; daher vermeidet er gerne das monotonische Tokato in den Bäßen, und setzt diese Fundamentalstimme in eine Bewegung, die auf's Ganze eine ungemeine Wirkung macht. Die Natur der blasenden

60) Guglielmi, Pietro, geboren 1728 zu Massa-Carrara, gest. 19. Nov. 1804 zu Rom als Kapellmeister bei St. Peter hat gegen 50 Opern geschrieben.

61) cf. oben p. 151.

62) Die Einleitungssinfonie (Ouverture) einer Oper hatte, wie schon Arteaga (Geschichte der ital. Oper II, 239 ff.) bemerkt, keinen andern Zweck, als das Gelärm der Zuschauer zu stillen. Man sehe auch Rousseau's Diction. de musique art. Ouverture) — Schoul's Briefe über den Geschmack in der Musik p. 79 ff.

Instrumente, die so wenig Komponisten kennen, versteht er vollkommen, und die kleinen Verzierungen, die er bald den Hoboen, bald den Flöten, den Clarinets oder den Hörnern gibt, drücken oft mehr aus, als was die Stimme des Menschen sagen kann. Der erste Chor Ah di tue lodi ai suone hat, wie alle seine Chöre: viel Feierliches und dem Inhalte Entsprechendes. Die Kunst der Deklamation, worinnen wir Deutsche uns so sehr auszeichnen, hat Herr Sales vollkommen inne. Er deklamirt natürlich, bleibt in den Gränzen der Rede, und sucht niemals durch ungewöhnliche Modulationen seine Deklamation aufzustutzen. Die erste Arie der Deidamia No ingrato a moi non senti ist eine Bravourarie aus dem F. und hat ungemein viel Ausdruck und natürlichen Gesang. Die bey Ingrato angebrachten Ruhepunkte sind von großer Wirkung. Noch besser ist ihm die Arie des Achilles Involarmi il mio tesoro gelungen. Sie fängt gleich ohne Ritornell an, und hat ungemein viel Zärtliches. Ueberhaupt scheinen dem Herrn Verfasser die empfindsamen Stellen am besten zu gelingen, weil sie mit seinem Herzen sympathisiren, und weil in diesem Falle sich gerne die Natur als Siegerin der Kunst zeigt. Schön und ausdrückend ist die Arie aus dem Es: Fra l'ombre un lampo solo — und von Herrn Adamonte mit großer Fertigkeit gesungen worden. In der Arie des Alme incaute etc. ist die anhaltende Bewegung der zweyten Violine von guter Wirkung, und hilft die Haupt=Empfindung gut ausdrücken. Die darauf folgende Cavatine des Achilles ist mit vielem Fleiße und fast für die Instrumenten zu ermüdend gearbeitet. Der Arie des Arcade sieht man's an, daß der Komponist arbeiten mußte, um dem Sänger wenigstens Etwas abzubringen. Der Einfall in der Arie der Deidamia del sen gl'ardori, wo er mit der Sextquint aus G. dur in A. moll übertritt, dann plözlich mit dem Gedanken saria piu rara in F. einstürzt, ist sehr auffallend und überraschend. Die Sängerin wußte sie auch mit ungemeiner Grazie vorzutragen. Wir eilen über die schöne Arie des Achilles hinweg, und empfehlen das schöne Recitativ des Likomedes mit Begleitung und die darauf folgende Bravourarie — schön gemacht und herrlich gesungen. Wir bedauren unsre Einschränkung, die uns nicht einmal erlaubt, unsern Lesern das Motiv mitzutheilen. — Im zweyten Akt sind wieder einige sehr schöne Arien, und wir bewundern den Reichthum des Verfassers an schönen Motiven, und die Kunst, den Sänger immer im Vorgrunde seines Gemäldes zu zeigen. Die Stimme des Menschen schwimmt bei ihm, wie billig, auf dem Strome der Begleitung, aber ersäuft wird sie nicht. Eine Anmerkung, die man unsern neusten Komponisten fürs

Theater nicht oft genug vorsagen kann. Der Chor Lungi etc. ist sehr geistvoll, und erhebt die Seele des Hörers. Der folgende se un core annodi ist noch schöner, und noch erinnre ich mich des entzückenden Vergnügens, das der meisterhafte Vortrag des Herrn Secchi [63]) in Oboe solo bey mir erregte. Dieser Mann gehört in die glänzende Reihe der Blas, Fischer, le Brün und Besozi. Die empfindsamste Seele scheint aus seiner Hoboe zu blasen. Die Empfindungen der Deidamia, da sie glaubte, Achilles werde sich von ihr trennen, könnten nicht schöner ausgedrückt werden, als sie Herr Sales auszudrücken wußte. Man wüßte eine mit dreyfachem Erz bepanzerte Brust haben, wenn man nicht hier die mächtigen Wirkungen der Tonkunst in ihrer vollen Kraft empfände. In diesem Charakter ist auch die darauf folgende Arie Non vedi tiranno geschrieben, und von der Sängerin sehr rührend vorgetragen worden. Ich werde vom Strome der Empfindung zu weit fortgerissen, und muß den 3ten Akt, der ebenfalls sehr reichhaltig an Schönheiten ist, übergehen. Nur muß ich des Duets erwähnen, wozu Herr Graf Savioli, (ein Freund und Liebling der Musen und ein würdiger Bruder des liebenswürdigen italiänischen Dichters, der eine schöne Sammlung von Gedichten unter dem Titel Amori herausgab,) den Text verfertigte. Es ist im wahren Geist der Duette geschrieben, den sehr wenige ausser Graun zu kennen scheinen. Kurz, Herr Sales gehört unter die grösten Tonkünstler unsrer Zeit, und es wäre zu wünschen, daß es empfindsame Seelen genug gäbe, die ein Genie, wie das Seinige ist, zu schätzen und zu belohnen wüßten. Die Prima Donna, Mamsel Blümerin, eine der vortreflichsten Contraltistinen unsrer Zeit hat ihre Rolle gut gespielt, ohngeachtet es eine kritische Situation ist, mit dem Contrealt die erste weibliche Person zu machen, wenn zumal der Liebhaber und der erste Sänger, wie hier Achilles ein Sopranist ist. Ihr Genie und ihre vortrefliche Stimme, der nur wenig zur Vollkommenheit fehlt, hat sie in dieser widrigen Lage zu erhalten gewußt.

Herr Moscino machte den Achill, seiner Jugend ohngeachtet mit treflichem Erfolge. Noch größer wird dieser Erfolg sein, wenn er sich mit reifern Jahren besser in die Empfindung zu versetzen weiß. Seine Stimme ist klar und von ziemlich weitem Umfange. Herr Valesi, der Likomedes im Singspiele, ist ein vortreflicher Tenorist, singt aber etwas asthmatisch und gepreßt, und hat sonst viel Aktion.

---

63) Burney Tagebuch II, 125 meint: „da war Herr Secchi ein sehr guter Oboist, der mich entzückt haben würde, wenn ich nicht Fischer gehört hätte.“

Herr Adamonte, ebenfalls ein Tenorist, hat viel Feuer und Fertigkeit, die schwersten Passagen rund hervorzubringen. Nur singt er etwas durch die Nase. Herr Consoli, ein Sopranist, der den Theagenes machte, ist ein junges aufkeimendes Genie, voll großer Hoffnungen fürs Theater. Seine Stimme ist angenehm, hell, und von ungemeiner Höhe. Ravanni — die Ruine eines — vielleicht ehmals guten Sängers und der Arcades Zanardi, von dem sich kaum etwas sagen läßt. Das Orchester hat unter des trefflichen Herrn von Kröners [64]) Anführung den Satz des Herrn Sales sehr gut zu unterstützen gewußt. Ob übrigens der Verfall oder die Aufnahme einer Oper von Kennern, von Unverständigen oder gar von der Kabale abhänge; das mag der Britte entscheiden, der drüben über dem Meere schreiben kann, was sich jenseits zwischen vier Mauern in tiefster Mitternachtsstunde kaum denken läßt."

Von komischen Opern wurden gegeben: Sarti's [65]) „Giardiniera brillante" und Anfossi's [66]) „La Gianetta" — überhaupt waren die Vorstellungen in folgender Weise geregelt: Im Fasching, d. h. vom ersten Sonntag nach 3 Königstag bis Aschermittwoch:

Sonntags: Deutsche Comödie im alten Opernhause, hernach Redoute im Reboutenhause an der Prannersgasse,

Montag: Opera seria im großen Opernhause an der Residenz, mit 2 nachfolgenden Ballets; Eintritt frei,

Dienstag: Maskirte Akademie im Reboutensaal, wobei opera buffa [67]) und Ballet,

---

64) Kröner, Ferdinand von, geb. 1718 in Augsburg, ein tüchtiger Violinist kam 1737 in die Münchner Kapelle und ward von Max III. zum Musikdirektor ernannt; er starb am 12. Juni 1780. Sein Bruder Karl, ebenfalls Violinist, war der oben Note 1 erwähnte Gambenkonzertverfertiger.

65) Giuseppe Sarti, geb. zu Faenza 1730, war ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebter Tonsetzer, dessen Opern, besonders die komischen, überall Glück machten. Mozart hat u. A. ein Thema aus Sarti's „i due litigante" ins zweite Finale des Don Juan aufgenommen und über dasselbe Thema Klaviervariationen (Oeuvres XVII, p. 41) geschrieben. Wie der Italiäner Mozart sein freundliches Entgegenkommen vergalt, mag man bei O. Jahn III, 304 ff. nachlesen. Sarti starb, auf der Rückreise von Rußland in seine Heimath begriffen, in Berlin 28. Juli 1802.

66) Pasquali Anfossi, 1729 zu Neapel geb., ein Schüler Sacchini's und Piccini's schrieb gegen 30 Opern, welche zu den bessern Erzeugnissen der letztern Zeit des alten italiänischen Opernwesens gehören. Er starb 1795 in Rom.

67) Die opera buffa, wie das deutsche Schauspiel waren gegen eine jährliche Subvention von 25,000 fl. Seitens des Hofes dem Grafen Seeau als Entrepreneur überlassen. Dieser Umstand macht den Mangel an Dokumenten bezüglich dieser beiden Kunstzweige in

Mittwoch: Deutsches Schauspiel, hernach Redoute,
Donnerstag: Wie am Dienstag,
Freitag: Deutsches Schauspiel. —

Die übrige Zeit des Jahres hindurch wurde am Sonntag, Dienstag und Freitag deutsches Schauspiel, an Donnerstagen aber italiänische opera buffa im alten Opernhause gegeben.

Am 13. Januar 1775 kam W. A. Mozart's „La finta Giardiniera" zur Aufführung; ich konnte weder ein Textbuch auffinden, noch sonst die mindeste auf diese Oper, oder den Componisten bezügliche Spur in den Akten und Zahlamtsbüchern entdecken. Es hieße wahrhaft eine Ilias post Homerum schreiben, sich nach der trefflichen Darstellung O. Jahn's weiter in Schilderung einer Mozart'schen Oper zu ergehen; indem wir die freundlichen Leser sonach auf die genannte Quelle (Bd. 1, p. 236 ff., 359 ff.) verweisen, bemerken wir nur noch, daß das für die opera buffa damals in München engagirte Personal aus folgenden Personen bestand.

Prima Donna:	Rosa Manservist.
Seconda donna:	Teresina Manservist.
Parte Serie:	Sign. Petroni.
Mezzo Carattere:	Sign. Valesi.
Primo buffo carricato:	Signore Rossi.
Secundo buffo:	Sign. Paris.
Tertio buffo:	Sign. Sutor.

Wie nun die 7 Rollen der Mozart'schen Oper auf dies Personal vertheilt waren, vermag ich nicht zu errathen. Nach Jahn (II, 51) wäre die Parthie des „Ramiro" dem Soprancastraten Tomaso Consoli [68]) übertragen gewesen.

Ueber den Erfolg der Oper führen wir noch das Zeugniß des Legationssecretärs Unger nach v. Weber's „Marie Antonie" II, 43 an, welcher in seinem Journale unterm 15. Januar 1775 berichtet: „Vendredi L. A. R. E. asistérent à la premiere representation de l'opera buffa „la finta giardiniera"; la musique fut applaudie generalement; elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve

den k. Archiven erklärlich, da die betreffenden Aktenstücke zu den Privatpapieren des Entrepreneurs gehörig, von diesem, nicht aber vom landesherrlichen Archiv aufbewahrt wurden.

68) Tom. Consoli, geb. 1753 in Rom, wurde 1774 in die churfürstliche Kapelle aufgenommen und zog nach Max III. Tode, mit einer Entschädigung von 3000 fl. von Carl Theodor seiner Dienste entlassen, nach Rom. Er war ein ausgezeichneter Sopranist und soll auch ein guter Darsteller gewesen sein.

actuellement ici. C'est le meme qui à l'age de 8 ans a eté en Angleterre et ailleurs, pour se faire entendre sur le clavecin qu'il touche superieurement bien." — — Eine weitere Kritik enthält Schubert's „teutsche Chronik" 1775 p. 267: „auch eine opera buffa hab ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart, sie heißt „la finta Giardiniera". Genieflammen zuckten da und dort; aber 's ist noch nicht das stille ruhige Altarsfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Componisten werden, die jemals gelebt haben".

In einem Brief vom 14. Januar 1775, in welchem Mozart seiner Mutter den Erfolg der Oper meldete, heißt es am Schlusse:

„Eine rechte und nothwendige Ursache (längeren Verweilens in München) ist weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich sehr nothwendig bei der Produktion bin, sonst würde man sie nicht mehr kennen, denn es ist gar kurios hier." — Diese Stelle bezieht sich offenbar auf die damalige schlechte Direktion der Hofkapelle, für welche uns Schubart (Leben und Gesinnungen I, 259, 263) mehrfache Belege hinterlassen hat, indem er „das Orchester zwar zahlreich, aber in ziemlicher Unordnung" fand, denn der Capellmeister Tozzi [69]) „spielte damals seinen bekannten Roman mit einer Hofdame und ließ daher das Orchester sich selber über". Ein im königlichen Reichsarchive befindliches Memoirenmanuscript des Generals Clerambault gibt über letzteren Punkt, dessen auch Leop. Mozart in einem Briefe gedenkt, (Nissen 228) folgende Details:

„La Comtesse de Toerring-Sefeld, née de Sedlnitzky a eté une tres jolie femme d'une conduite immorale; ayant eu des amants de tous les Etats, elle a fini par s'enfuir avec un musicien (A. Tozzi), qui l'ayant abandonné à Holland, elle se fit Comedienne à la Hay; mais son mari, le Comte Antoine de Sefeld eut la bonté, de la faire chercher, de payer toutes les dettes, qu'elle avait faite, de vivre avec elle; après cette escarpade elle a eu l'effronterie de reparaitre à la Cour, comme si de rien n'avait eté."

Als Carnevalsoper dieses Jahres wurde nemlich Tozzi's „Orfeo und Euridice" gegeben. Den Dichter des zwar nach Calzabigi's Idee angelegten, aber in ganz anderer Weise verarbeiteten Textes

---

69) cf. Note 57 Tozzi war von Seeau als Orchesterdirektor oder Capellmeister für die opera buffa angestellt und besoldet.

konnte ich nicht ermitteln. Ueber diese Opernaufführung selbst enthält Schubart's Chronik 1775 I, 239 ff. nachstehende Kritik:

„Die letzte Oper in München, von Herrn Kapellmeister Tozzi in Musik gesetzt, ist nach dem Zeugnisse der Kenner sehr gut ausgefallen. Tozzi versteht die Geheimnisse der Kunst; indessen tadelt man an ihm den Strom der Ideen, in dem er oft die Empfindung ersäuft. Ihm fehlt die göttliche Einfalt eines Glucks, die mit wenig Noten den tiefsten Eindruck aufs Herz macht. Seine Rittornelle sind unausstehlich lang; er wiederholt in den Bravourarien einen Gedanken so oft, daß das Feuer der Handlung drunter erkaltet. Ueberhaupt hat diese Oper den Fehler der neuesten Italienischen Oper; sie stürmt, wo sie säuseln; ist schröcklich, wo sie bloß traurig, Burleskkomisch, wo sie bloß heiter seyn sollte. Welchen glücklichen Ausweg haben nicht Gluck und Calsabigi in der nemlichen Oper Orfeo gefunden, und welche herrliche Regeln haben sie nicht dem theatralischen Dichter und Tonsetzer in ihren Vorreden gegeben! Indessen kann man zur Entschuldigung des Herrn Tozzi sagen, daß das Drama durch die Einschaltung drey müßiger Personen gewaltig verzerrt worden. Anstatt, daß die Handlung kurz geschlossen seyn sollte; so kommen da zwey Oelgötzen und eine Theaterprinzeßinn hergefaselt, singen Arien und plaudern was 'runter, das aufs Ganze gar kein neues Licht wirft.

In den Chören hat sich Herr Tozzi zuweilen wiederholt, und Streifereyen in Kirchenstil gewagt. Den Sinn der Worte im ersten Chor: tu che guidi a casti amplessi etc. hat Herr Tozzi nicht in seiner vollen Kraft empfunden. Nicht Feyrlichkeit, sondern Zärtlichkeit und Vergnügen hätten hier stattfinden sollen. Der Chor: Chi mai dell' Erebo etc. ist nach Glucks Plan, und konnte fast nicht anderst empfunden werden. Zum schönen Ganzen, zur angenehmen Verwebung des Ballets mit der Handlung fehlte das Genie des großen Noverre. Kurz, schreibt ein Kenner, als ich den Orfeo in Wien sah; so war ich in einem Trauerspiel, wo ich von einer Stelle zur andern gerührt ward, wo ich dem Genie des Dichters und des Tonkünstlers die süssesten Thränen zollte; in München aber war ich in einer Italienischen Oper, wo Stimmengeräusch das Herz betäubte; anstatt es der Empfindung zu öfnen. Ueberdas fehlt noch dem Münchnerorchester, zumal, wenn Herr Tozzi seine Oper nicht selbst dirigirt[70]), die große Pünktlichkeit der Orchester zu Wienn, Mannheim, Neapel und Berlin.

70) Sonach scheint Tozzi noch vor Aufführung der Oper mit der Gräfin das Weite gesucht zu haben.

Noch wurde, warscheinlich im Sommer dieses Jahres „La Contessina“, Text von Goldoni, Musik von Paul Kürzinger, einem Zögling Graun's in Berlin, welcher seit 1774 in Diensten des Fürstbischofs von Würzburg stand, aufgeführt.

Als Carnevalsoper des Jahres 1776 kam Metastasios „Il trionfo di Clelia“ mit Musik von Josef Michl[71]) zur Darstellung. Die Partitur befindet sich auf der königlichen Bibliothek (mscr. n. 204). Luigi Marchesi[72]) trat in dieser Oper in der Rolle des „Tarquinio“ zum erstenmale vor das Münchner Publikum.

Die Carnevalsoper des Jahres 1777 war Mislìweczeck's[73]) „Ezio“, deren Partitur gleichfalls noch vorhanden ist (mscr. n. 203).

---

71) cf. oben p. 152. Diese Oper war aber auch der letzte Triumph des armen Michel; schon am 3. September 1778 schrieb L. Mozart seinem Sohne: „sollte der Michl (noch) eine Oper schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben“ — (Nissen 406.) An Churfürst Max III. hatte Josef Michel seinen Hauptgönner verloren; Carl Theodor entließ ihn ohne irgend eine Pension. In einer Eingabe S. d. aus dem Jahre 1778 sagt er: „Armuth, Jammer und Elend drängen ihn, zu bitten, ihm das eingestellte Wartgeld per 20 fl. wieder zu verleihen. Er habe aus gnädigster Verordnung die Tonkunst bei Cammerloher, Domherrn in Freising, gelernt und sei so glücklich gewesen, daß der gusto seiner erlernten Composition Sr. churf. Durchlaucht gefallen habe. Gleich hierauf seien ihm 240 fl. Gulden Gehalt ausgesprochen worden vom Kabinet zu erheben unter dem Titel Kammerkomponist mit dem Bedeuten, daß diese Verwilligung so lange sei, bis der Kammermusikdirektor Ferrandini mit Tod abginge oder sonst eine Stelle erledigt wäre; er habe inzwischen, um mehr Geld zu verdienen, für Kirchen, Kammer und Theater gearbeitet und erst vor 2 Jahren eine große Oper im Zeitraum von einem Monate fertigen müssen. Der Churfürst habe das gnädigste Wohlgefallen daran gehabt; er habe aber nur 200 fl. dafür geschenkt erhalten und das Versprechen, sobald eine Stelle leer würde, ihm zu helfen. Auswärtige Höfe hätten ihm Dienste angeboten und erst vor zwei Jahren hätte er Vicekapellmeister in Mainz werden können, aber Alles abgelehnt, um seinem Vaterlande zu dienen 2c.“ Der Bescheid war ein abschlägiger; worauf sich Michl nach Weiern und nach Aufhebung des dortigen Klosters (1803) nach Neumarkt, seine Heimath begab, wo er in dürftigen Umständen 1813 starb.

72) Luigi Marchesi auch Marchesini genannt, war 1755 in Mailand geboren, genoß in Bergamo den Unterricht Fiorini's und wurde 1775 für die Oper in München mit 2500 fl. Jahresgehalt engagirt; der Tod des Churfürsten Max III. veranlaßte sein Ausscheiden aus den Münchner Diensteverhältnissen; laut Dekret vom 31. Jan. 1778 wurde er mit Bezahlung einer dreimonatlichen Gage und 100 fl. Reisegeld entlassen. Er war mit einer wundervollen, die Töne vom kleinen g bis zum dreigestrichenen a umfassen: Stimme ausgestattet, welche durch Würde und Anmuth des Vortrages, wie durch die höchste Volubilität die Zuhörer hinriß. — Im Uebrigen cf. Cramer's Magazin I, 559.

73) Josef Misliweczeck, geb. 9. März 1737 in einem Dorfe bei Prag, ging, nachdem er seine Studien in Prag vollendet hatte, nach Italien, wo er eine Reihe mit Beifall aufgenommener Opern schrieb; er ward nach der Aufführung der Oper Ezio in München von einer galanten Krankheit heimgesucht und seufzte im Spitale nach einem

Schon waren alle Vorbereitungen zur Aufführung des „Attilio Regolo“ von Metastasio, wozu Carlo Monza [74]) die Musik componirt hatte, getroffen. Die Oper sollte im Carneval 1778 gegeben werden — da machte der Tod des Churfürsten Maximilian Josef III. (30. Dezember 1777) allen seitherigen Verhältnissen ein unerwartetes Ende.

Fünftes Kapitel.

(1778 — 1787.)

Nach Max III. kinderlosem Hintritte war Bayern an den Churfürsten von der Pfalz, Carl Theodor, gefallen, welcher den bestehenden Hausverträgen zufolge seine Residenz von Mannheim nach München verlegen mußte. — Carl Theodor war ein Freund und Kenner der Künste und Wissenschaften. In Mannheim hatte er eine Kapelle unterhalten, welche von Sachverständigen in ihrer Zusammensetzung und nach ihren Leistungen für die erste der damaligen Zeit erklärt wurde. Leopold Mozart konnte unterm 19. Juli 1763 aus Schwetzingen schreiben: „das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland, hat lauter junge Leute durchaus von guter Lebensart, weder Säufer, noch Spieler, noch liederliche Lumpen, so, daß sowohl ihre Conduite als ihre Produktionen hoch zu schätzen sind.“ [1]) Auch Burney, welcher im Jahre 1772 das Orchester gehört hatte, meint: „Es sind wirklich mehr gute Componisten und Solospieler in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa — hier ist der Geburtsort des crescendo und diminuendo und hier war es, wo man bemerkte, daß das piano sowohl als forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattirungen haben, als Roth und Blau.“ [2]) — Auch die Oper wurde zu Mannheim in seltener Vollkommenheit vorgefunden. — Die Sängerinen Franziska Danzi, Dorothea Wend-

Besuche W. A. Mozart's, der auch nicht auf sich warten ließ. Mislivecżek starb 4. Fbr. 1781 zu Rom.

74) Carlo Monza, geb. 1731 in Mailand, gest. 1792 daselbst als Capellmeister am Skalatheater, war ein seiner Zeit gefeierter Componist.

1) Nissen Biogr. Mozarts p. 41.

2) Burney Tagebuch II, 72; man vergleiche auch Schubart's Selbstbiogr. I, 212 und Allg. Musik-Ztg. I, 882.

ling, Elisabeth Augusta Wendling, die Tenoristen Anton Raaff und Franz Hartig genossen einen weitverbreiteten, wohlverdienten Ruhm; die äußere Ausstattung der Mannheimer Oper war glänzend und prächtig; jede auf's Theater gebrachte Oper kostete an 48,000 fl. zu insceniren. — Die vornehmsten Kräfte des Sängerpersonals und des Orchesters, dann die Marchand'sche Gesellschaft wurden beim Umzuge des Churfürsten von Mannheim nach München hieher versetzt.

Die nunmehrigen Theaterverhältnisse in München waren durch ein Dekret dd. Mannheim 24. Aug. 1778 in folgender Weise geregelt worden:

1) Graf Seeau wird als Hoftheater- und Hofmusikintendant neuerdings bestätigt.

2) Gedachter Intendant erhält die Besorgung der großen italiänischen Opern mit jährlich 24,000 fl., der Ballets mit jährlich 15,000 fl., des deutschen Theaters mit jährlich 9,000 fl. Zuschuß des Hofes als „Entreprise" übertragen, dabei ist ihm die mit jährlich 32581 fl. besoldete churfürstliche Hofkapelle, das Solo- und Chorsängerpersonale, dann des churfürstl. Balletpersonal und die Marchand'sche Gesellschaft, endlich die Benützung der beiden Hoftheater sammt allen Vorräthen an Dekorationen, Maschinen, Garderobe vollständig überlassen.

3) Der Conzertmeister Aliprandi, die Kapellsängerinnen Fiorini und Porta werden pensionirt. —

Das alte Opernhaus wurde am 6. Oktober wieder eröffnet; es diente fortan zur Aufführung des deutschen Schauspieles und deutscher Singspiele. [3])

Im Carnevale 1779 wurde eine deutsche Oper „Alceste" Text von Wieland, Musik von Schweitzer gegeben. Wir werden im 2. Theile ausführlich auf diese Oper zurückkommen.

Die Carnevalsoper für's Jahr 1780 hieß „Telemaco", Text vom Grafen Seriman, Musik vom churfürstlichen Kapellmeister Paul Grua, einem Sohne des Kapellmeisters Peter Grua in Mannheim, welcher bei Martini und Traetta auf Kosten Karl Theodors seine Studien gemacht hatte, und in dieser Oper als Componist debutirte. Ich konnte von Grua's Partitur keine Einsicht nehmen; wenn aber diese Musik nicht besser war, als die einer Messe, welche Mozart im Winter 1780 in München hörte, „von welcher Gattung

3) Diese Singspiele, sowie die von 1778—1787 aufgeführten deutschen Opern, welche eine nicht unbedeutende Stelle in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Oper einnehmen, werden wir in der Einleitung zum zweiten Theile näherer Besprechung unterziehen.

man täglich ein halbes Dutzend componiren kann", dann ist nicht viel verloren. —

Die Besetzung der Oper war folgende:

Telemaco — Hartig,[4])
Calipso — Dorothea Wendling,[5])
Eucari — Elis. Wendling,[6])
Minerva — Raaf,[7])
Mopso — Zoncha,[8])

Musikdirektor Joseph Toeschi[9]) hatte die Balletmusik geschrieben. Dem italiänischen Texte ist eine wahrhaft erbärmliche deutsche Uebersetzung aus der Feder des Anton Grafen v. Törring zu Sefeld, dessen Persönlichkeit wir oben p. 162 schon einmal gedachten, beigegeben. Verse wie S. 51:

„Am Geräusch der sanften Bächen,
Wollt' ich Dir von Liebe sprechen," --

oder S. 141:

„Dieses Heulen, diese Seufzer
Sollen der gerechte Zins allein
Eines zarten Herzens sein", ꝛc.

werfen ein unheimliches Licht auf die Bildung dieses langjährigen Präsidenten der Akademie der Wissenschaften.[10])

Auf der k. Bibliothek befindet sich (cod. Bav. 3522 k) ein nur

---

4) Franz Hartig, der beste Schüler Raaff's, war 1750 zu Heldenberg in der Wetterau geboren, studirte in Mainz Jurisprudenz und trat dort der Marchand'schen Gesellschaft als Mitglied bei; er hatte eine nicht sehr umfangreiche, aber äußerst wohlklingende Tenorstimme; 1799 pensionirt, starb er 1819 in München.

5) Dorothea Wendling, geb. Spurni aus Stuttgart, seit 1756 mit dem berühmten Flötisten Joh. Bapt. Wendling (gest. 1800) verheirathet, war eine der vorzüglichsten Sängerinnen ihrer Zeit. (cf. Schubart Aesthetik p. 144). Sie starb 1809 in München.

6) Elisabeth Wendling, geb. 1755; Gattin des Violonisten Franz Anton Wendling, gestorben 1794.

7) Anton Raaff, geb. 1714 in Gelsdorf, gestorben 28. Mai 1797 in München — einer der größten Tenorsänger seiner Zeit, ein Schüler Ferrandini's und Bernacchi's. Ueber ihn cf. Allg. Mus. Ztg. Bd. 12 p. 857 ff.

8) Zoncha Giov. Batt., Bassist, ein Bruder des oben (p. 134) erwähnten Josef Zoncha, geboren 1728 zu Brescia, seit 1758 Hofsänger in Mannheim, 1778 mit nach München versetzt, 1788 pensionirt und 1809 auf seinem Landgute Cambora bei Brescia gestorben.

9) Toeschi Carl Joseph, 1722 in Padua geboren, seit 1756 der Mannheimer Capelle als Violinist angehörig, im Jahre 1766 zum Concertmeister befördert, starb 12. April 1788 in München.

10) Der Graf war von 1780 an Vicepräsident, seit 1793 aber Präsident der Akademie, starb am 6. Februar 1812, 87 Jahr alt als Kronoberſthofmeister.

die Arien enthaltendes Scenarium „Cleopatra, regina d'Egitto, drama per musica" betitelt, welches, den Namen des Personals nach zu schließen, (Wendling Elisabeth, Raaff, Zonka, Danzi, Roncaglia und Straßer kommen vor) wenn es je zu einer Opernaufführung bestimmt war, in diese Zeit gehört; aber weder über eine etwaige Aufführung, noch über die Verfasser des Textes und der Musik konnte ich verlässige Daten auffindig machen. —

„Idomeneo, drama per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di Corte per commando di S. A. S. E. Carlo Teodoro etc nel carnovale 1781. La poesia è del Signor Abbate Giambattista Varesco, capellano di Corte di S. A. R. l'archivescovo, e Principe di Salisburgo; la musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart, Academico di Bologna e di Verona, in attual servizio di S. A. R. etc. di Salisburgo; la traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. di Salisburgo. Monaco Thuile."

Dies ist der Titel des Textbuches zu jener Oper, mit welcher der Größte aller Meister die Bahn der Unsterblichkeit betrat. Die erste Aufführung fand am 29. Januar 1781 statt. Wir verweisen bezüglich aller diese Oper betreffenden Details auf Otto Jahn's (Mozart II., p. 421 — 492) klassische Darstellung und fügen nur an, daß die Aufnahme der Oper bei allen Kunst- und Sachverständigen wohl völlig günstig gewesen sein mag, dagegen im größeren Publikum kaum glänzend und durchschlagend genannt werden kann; ich schließe dies aus dem einzigen über die Oper gedruckten gleichzeitigen Berichte, welchen ich aufzufinden vermochte. Die „Münchener Staats-Gelehrten- und vermischten Nachrichten", Jahrgang 1781, Nro. 19 enthalten die ganz kurze Notiz, daß „am 29. abgewichenen Monats zum erstenmale die Oper Idomeneo aufgeführt" wurde.

Ohne mindeste Aeußerung des Beifalles, ohne Erwähnung eines etwaigen Erfolges, fährt der Berichterstatter fort: „Verfassung, Musik und Uebersetzung sind Geburten (!) von Salzburg. Die Dekorationen waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Lorenz Quaglio. —" Also nur die Dekorationen waren Meisterstücke — die Musik war eine „Salzburger Geburt."!

Bezüglich des Honorars, welches der Componist erhielt, fand ich in den mir zu Gebote gestandenen Akten und Rechnungen keine Spur; da dem Grafen Seeau als Entrepreneur das gesammte Opernwesen übertragen war, er also den Componisten zu honoriren verpflichtet war, dürften die hierauf, sowie auf anderweitige Einzelnheiten bezüglichen Dokumente, sich in dessen schriftlichen Nachlaß,

dessen Schicksal mir aber ganz unbekannt blieb, befunden haben. — Ueber die bedeutsame Stellung, welche der „Idomeneo“ in der Entwicklungsgeschichte der Oper einnimmt, lassen wir Jahn reden: „In Idomeneo erkennen wir das Werk des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Nur an den Rücksichten auf äußere Verhältnisse, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die Opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Wesen der Oper begründeten Unzuträglichkeiten befreiet wurde. Da aber die Momente des Fortschritts wesentlich von der französischen Oper und namentlich von Gluck ausgingen, so ergibt sich die Frage, in wie weit und in welcher Art Mozart von diesem gelernt hatte. Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn im Allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht zu erkennen. Sie zeigen sich in Einzelheiten, wie in der Behandlung des Orakels bei dem letzten Marsch, dessen Vorbild — wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach — der Marsch in der Alceste ist; in dem Recitativ des Oberpriesters, das dem des Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt ist, und was man etwa dem Aehnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergibt, daß Mozart von Gluck wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze in's Auge faßt. Die heilsame und tief eingreifende Wirkung, welche großartige und bedeutende Kunstwerke, in denen eine neue Richtung eingeschlagen wurde, um so eher auf ihn machen mußten, wenn sie diese Richtung mit Einseitigkeit verfolgten, die dadurch gewonnene Berichtigung und Aufklärung seiner Ansichten über das Wesen der Oper darf man nicht gering anschlagen. Aber ebenso wenig, daß Mozart diesen Eindrücken und Belehrungen eine ihrem innersten Wesen nach selbstständige productive Künstlernatur und eine wohlbegründete künstlerische Bildung entgegenbrachte, durch welche er befähigt ward nur das sich anzueignen, was seiner Natur gemäß war. Man wird sehr bald den Unterschied wahrnehmen daß, während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper soviel als möglich aufzuheben und für die dramatische Situation einen ganz freien Aus-

druck zu gewinnen sucht, Mozart dagegen diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden sucht, daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdruckes gerecht werden. Dies geschieht nicht, weil er am Alten und Ueberlieferten als solchem hängt, sondern aus der richtigen Ansicht, daß in diesen Formen ein wesentliches Element der künstlerischen Gestaltung enthalten ist, welches der richtigen Entwicklung fähig ist. Mozart sucht nie, wie Gluck es wollte, zu vergessen, daß er Musiker ist; er will es vielmehr in jedem Moment seiner künstlerischen Produktion sein und würde es sein, auch wenn er es nicht wollte; es sind die Grundgesetze der musikalischen Gestaltung, welche er zur Anwendung bringen will, in diesen liegt der Ausgangspunkt seiner Thätigkeit. Er bringt daher Gluck's einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik gegenüber das Prinzip der musikalischen Gestaltung zur Geltung, welches jener Forderung nicht nur nicht widerspricht, sondern als das Höhere sie in sich schließt. Indem er dasselbe nicht allein anerkennt und ausspricht, sondern in den Leistungen, welche als ganz freie Schöpfungen maaßgebend sein können, durch die That bewährt, ist daher ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt gethan."

Im Sommer 1781 kam ein „pastorale" unter dem Titel „Aristo e Temira" mit Musik von Ferd. Pertoni [11]) zur Aufführung. Die auf der Staatsbibliothek befindliche Partitur (n. 526) zeigt eine gewöhnliche Schablonenarbeit auf.

„Semiramide" von Metastasio, in Musik gesetzt von Ant. Salieri [12]), wurde im Carneval 1782 aufgeführt. Die Besetzung war folgende:

Semiramide:	Elis. Wendling.
Mirteo:	dal Prato.
Ircano:	Zoncha.
Scitalce:	Tajana.
Tamiri:	Bab. Schirlinger.
Sivari:	Hartig.

11) Pertoni Fernando, geboren 1727 auf der Insel Salo bei Venedig, gestorben 1801 als Kapellmeister bei S. Marco.

12) Antonio Salieri war 19. Aug. 1750 zu Legnago geboren, ein Schüler Gaßmann's und starb 7. Mai 1823 als k. k. Hofkapellmeister in Wien. Sein Leben und Wirken hat J. F. Edler v. Mosel (Wien 1827 8°) geschildert. — Ueber seine Intriguen gegen Mozart cf. O. Jahn III, 62 ff. 277. Ueber den ihm gemachten Vorwurf, Mozart vergiftet zu haben. ibid, IV. 680 ff.

Salieri hatte die Oper auf spezielle Bestellung für München geschrieben; einzelne Nummern waren schon während seines Aufenthaltes in Neapel (1780), da er dasselbe Buch für's Carlotheater in Musik setzen wollte, entstanden. Nach v. Mosel (Leben Salieri's) wäre die Oper in München günstig aufgenommen worden. — Derselbe Autor gibt p. 74 über das Werk folgende Details:

„Die Rolle der Semiramis ist eine Bravourparthie von der größten Schwierigkeit, wovon nur die Arie „fuggi dagli occhi miei“ eine Ausnahme macht, die voll Leidenschaft und Ausdruck ist; die Arie des Scitalce (dessen Part einen Sopransänger erfordert): Palpita il core e langue ist von der höchsten pathetischen und scenischen Schönheit, und muß mit Wärme und Gefühl vorgetragen, außerordentliche Wirkung hervorbringen. Die Arie des Ircano (Baß) „Saper bramate“ drückt den stolzen und reichen Charakter dieser dramatischen Person vortrefflich aus; dessen zweite Arie „In mezzo alle tempeste“, ist ein Gesangstück voll Großheit und mit einer effektvollen Begleitung ausgestattet; noch grandioser aber und von einem kräftigen Accompagnement emporgetragen ist seine 3. Arie „Talor se il vento freme“ mit welcher der erste Akt schließt. Im zweiten Akte ist die Arie der Scitalce „Voi, che le mie vicende“ bemerkenswerth durch ihre den Worten und der Situation so sehr entsprechende Musik und die darin vorkommenden, stets am rechten Orte angebrachten, wirksamen Modulationen. Durch eine nicht weniger musterhafte Behandlung des Textes, von welchem in der Mitte des Gesanges eine kleine Stelle sehr verständig zu einem Recitative verwendet ist, zeichnet sich die Ariette des „Mirteo“ aus: „Sentirsi dire dal caro bene“, ebenfalls für einen Sopransänger geschrieben. Die Rollen der „Tamiri“ und des „Sivari“ sind Bravourparthien, erstere jedoch nicht so schwer auszuführen, als jene der Semiramis.“ Dies das Urtheil eines für Salieri begeisterten Lobredners. Ich habe die Partitur der „Semiramide“ nicht erhalten können; was ich an Opernmusik von Salieri aus eigenem Studium kennen lernte, zeigt wenig ursprüngliche Begabung und bewegt sich selten außerhalb der Grenzen des Hergebrachten und oft schon Dagewesenen. „Mit Talent und Geschick, sagt Jahn (Mozart III, 61), suchte er die Errungenschafteu, welche die Musik nach verschiedenen Richtungen hin gemacht hatte, zu verwerthen und die italiänische Oper den Anforderungen eines geläuterten Geschmackes gerecht zu machen; er ist mit Ausnahme der für Paris geschriebenen Opern (Les Danaïdes, Tarare, Les Horaces), in welchen er sich mit Bewußtsein ganz an Gluck's

Weise anschloß, durchaus den Traditionen der italiänischen Oper treu geblieben, er hat kein wesentlich neues Element in dieselbe eingeführt, und seine künstlerische Individualität war nicht stark und bedeutend genug, um der Oper ein eigenthümliches Gepräge zu geben."

Der Carneval 1783 brachte „Tancredi" mit Musik von Kapellmeister Holzbauer in Mannheim. Es war das letzte Werk des tüchtigen, vielverdienten Meisters,[13]) über dessen Musik zu „Günther von Schwarzburg" Mozart (16. Nov. 1777) sich äußerte: „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön, — am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann, wie Holzbauer, noch soviel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist. —" Diese Oper wurde auch im folgenden Jahre gegeben.

„Armida abandonnata", Text von Sertor, Musik von Prati, wurde im Carneval 1785 aufgeführt. Nähere Nachrichten über diese Oper vermag ich nicht zu geben.

Am 19. Juli 1785 erstattete der Hofoberrichter v. Hofstetten zur allerhöchsten Stelle die Anzeige, daß das teutsche Schauspiel- oder alte Opernhaus sehr baufällig und dies sogar in den Logen zu beobachten sei; er beantrage schleunige Visitation durch das Hofbauamt. Die sofort abgeordnete Commission berichtete unterm 28. ej.: „Das Gebäude sei früher ein Haberkasten gewesen (!), um es zum Theater herstellen zu können, seien die Balken der ganzen Länge des Gebäudes entlang durchschnitten worden; das Haus sei im Ganzen wie im Einzelnen schlecht, keiner Reparatur mehr fähig, biete die größte Lebensgefahr und sei daher einzureißen". Diesem Commissionsspruch entgegnete das Oberbauamt, daß nicht die mindeste Gefahr zu besorgen sei und beantragte Veröffentlichung dieses Gutachtens, da sonst zu befürchten stünde, es möchte das Gerede über bevorstehenden Einsturz des Hauses immerfort im Publikum dauern.

Salieri's „La fiera di Venezia" wurde zum Carneval 1786 aufgeführt. Diese Oper hatte Salieri im Jahre 1772 für Wien geschrieben und wurde, wenn wir Mosel's Behauptung (Leben Salieri's p. 46) glauben dürfen, ein Lieblingsstück des musikalischen Publikums jener Tage.

---

13) Holzbauer Ignatz, geboren 1711 in Wien, verließ aus Liebe zur Kunst das juridische Studium, wurde zuerst Musikdirektor der Privatkapelle des Grafen Rottal 1750 Capellmeister in Stuttgart; 1752 kam er als solcher nach Mannheim; er schrieb mehrere Opern für italiänische Bühnen; im Jahre 1771 die deutsche Oper „Günther von Schwarzburg" und starb 1783 in Mannheim. Der Münchner Capelle hat er nie, wie einige behaupten, vorgestanden. Eine Autobiographie enthält die Speirer „musik. Correspondenz" 1790 p. 107 ff., 132 ff.

Als Carnevalsoper für's Jahr 1787 kam „Castore e Polluce“ von Abt Vogler zur Darstellung. Die Besetzung war folgende:

Polluce — S. Mich. Bologna.
Castore — S. V. dal Prato.
Febe — Sa Teresa Buschietti.
Ilaira — Sa Marg. Marchand.
Cleora — Sa Cammerloher.
Giove — S. G. B. Zoncha.
Mercurio — S. Hartig.

In der Einleitung, welche Vogler dem Textbuche in italiänischer und deutscher Sprache vorsetzte, (prefacione del compositore di Musica) rechtfertigt und erklärt er die Aenderungen, welche er mit dem (ursprünglich von Bernard gedichteten, von Rameau componirten) Textbuche vorgenommen habe, folgendermaßen:

„Um eine artigere Vorstellung, schönere Verwicklung, und genauere Auflösung zu erhalten, setzten wir das lirische Trauerspiel, wie es vorhin zu Paris erschien, mehrerer Wahrscheinlichkeit halber von fünf Akten in drei. In der Handlung gaben wir dem Linzeus Zeit zum Ueberfall, da wir die Zwischenzeit, welche während der Nachricht von dem Feinde, und der Schlacht nöthig war, mit einem langen Selbstgespräche der Ilaira schicklich ausfüllten.

Im zweiten Akte ließen wir die Glückswünschfeier für den Ueberwinder Pollux weg, die wir unwahrscheinlich und für die Entschließung in die Hölle hinunter zu steigen, um seinen Bruder zurück zu bringen, nicht passend fanden.

Andere kleine Aenderungen zielen dahin, die Handlung kürzer zu geben, und den Singenden ein größers Feld anzuweisen, ihre Fähigkeit zeigen zu können.“

Des inneren Zusammenhanges willen muß die Besprechung des musikalischen Gehaltes dieser Oper, sowie der weiteren Thätigkeit Vogler's in München dem zweiten Theile gegenwärtiger Geschichte vorbehalten bleiben.

Für den Carneval 1788 war die Oper „Circe“ mit Musik von Peter Winter [14]) bestimmt worden. Schon lag die Partitur fertig da, schon waren die Dekorationen, Costüme und sonstiger Be-

---

14) Peter Winter, geboren 1755 in Mannheim, erst ausgezeichneter Violinist der Mannheimer Kapelle, mit welcher er 1778 nach München kam, dann als Componist hervorragend, starb 18. Okt. 1825 in München. Wir werden im 2. Theile ausführlich auf den Meister und seine Werke zurückkommen.

darf zur Vorstellung beschafft worden, als ein Befehl des Churfürsten dd. 10. November 1787 die Aufführung der Oper mit dem Beisatze inhibirte, daß die bisherige Uebung, im Carnevale große italiänische Opern zu spielen, bis auf Weiteres aufzuhören habe.

Schon im Jahre 1776 hatte Carl Theodor sich geäußert „Er wolle kein ausländisches Spektakel mehr an seinem Hofe und habe den Entschluß gefaßt, auch auf seinem Operntheater nur große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte vorstellen zu lassen.[15]) — Dem gründlich gebildeten Fürsten mochte der völlige künstlerische Unwerth, zu welchem die opera seria herabgesunken war, nicht entgangen sein — aber Gründe äußerer Art waren es zunächst, welche ihn zur Aufhebung der großen ital. Carnevalsopern veranlaßten.

Die finanzielle Wirthschaft des Intendanten = Entrepreneurs Grafen Seeau war in einer Weise verworren und ungeordnet, daß jährliche Defizit's, welche aus der Privatschatulle des Churfürsten gedeckt werden mußten, fast zur stehenden Regel wurden. Jede Neuinscenirung einer großen Oper kostete nach den vorliegenden Rechnungen 15—16,000 fl.; da der Zuschuß des Hofes zur großen Oper jährlich 20,000 fl. betrug, man außerdem jährlich nur eine neue Oper gab, so hätte der gräfliche Entrepreneur wohl bestehen können; allein ungeschickte Spekulationen im Ressort des Ballets und Schauspieles verschlangen nicht nur die hiefür ausgesetzten Subventionen im Betrage von 15,000 fl. und resp. 9000 fl., sondern Seeau benützte den für die großen Opern bestimmten Zuschuß zur Deckung der bei Verwaltung des Schauspiels und Ballets entstandenen Lücken, so daß mehr als einmal für Inscenirung der großen Oper die Kasse völlig geleert war, so sehr auch von Seite des Hofes darauf bestanden wurde, „daß die für die große Oper bestimmten Gelder niemals mit denen der deutschen Schaubühne vermischt werden sollten." Das Ende vom Liede war jedesmal, daß der Churfürst das Vergnügen hatte, die schon verrechneten Posten nochmal zu zahlen; als daher im Herbste 1787 Graf Seeau, der in seiner Kasse vorhandenen Ebbe aufzuhelfen, sich bittlich an den Churfürsten unter Darstellung seiner bedrängten Lage wandte und hervorhob „wie es unmöglich sei ohne Beihilfe der für die große Oper ausgeworfenen Gelder mit den für das kleine Theater jährlich bewil-

15) Müller, Abschied von der Bühne p. 212. — Ein italiänischer Hofpoet, Verazi, wurde zwar den Listen bisheriger Uebung gemäß fortgeführt, auch besoldet, aber ich fand keinerlei Anhaltspunkte, daß, ob und wie er beschäftigt wurde.

ligten 9500 fl. die zu bezahlenden Gehälter ad 23,180 fl. und übrigen Auslagen zu bestreiten" — erklärte der Churfürst, er wolle keine große Oper mehr, ließ den hiefür bestimmten Zuschuß ad 20,000 fl. streichen, erhöhete aber die Subventionsbeträge für Schauspiel und Ballet auf 12,000 fl. und resp. 18,000 fl. — So hatte die opera seria am Münchner Hofe nach 133jährigem Bestande zu existiren aufgehört. Ihre Zeit war überhaupt dahin. Schon im September 1777 konnte Leopold Mozart seinem Sohne schreiben: [16])

„Der Paroxismus für die Italiäner geht eben nicht mehr gar weit und schließt sich fast mit München. Das ist der übertriebene Paroxismus! Denn in Mannheim ist schon Alles deutsch, nur ein paar Castraten ausgenommen, in Trier ist nur der Mrº: Sales, das Uebrige ist deutsch; in Maynz ist Alles deutsch; in Würzburg nur der Signor Fracassini, ein Violinist und jetzt, glaub ich Concertmeister oder gar Kapellmeister und das wegen seiner deutschen Frau, einer Würzburgerin. Bei allen kleinen protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche."

In Italien selbst war seit mehreren Dezennien die Kunst abwärts gegangen. Ein „teutscher Virtuos" schrieb 1775 [17]):

„Ich habe ein Jahr in Italien zugebracht, und bin einen Monat in Neapel geblieben, wo ich mich zweymal vor dem König und der Königinn habe hören lassen. In Rom, Florenz, Bologna, Venedig, Padua, Verona, Modena, Mayland, Mantua und Turin habe ich, was selten und schön ist gesehen: Aber kaum ist es zu glauben, die Tonkunst habe ich allenthalben in einem elenden Zustand angetroffen, und nur in dem einzigen Conservatorio à I Mendicanti zu Venedig ein wahres Vergnügen gefunden. Zu Neapel sind die Instrumentalisten nicht fähig piano zu spielen: Sie müssen Sordinen auffetzen, um die Ohren der Königin nicht zu beleidigen. Der wackere Mißliewezek sowohl, als unser Hasse, Galuppi, der P. Martini und selbst unser Metastasio haben mir schon gesagt: daß in Italien keine Schule für die Musik mehr sey; und dieses habe ich auch selbst erfahren. Einige wenige gute alte Sänger und Componisten ausgenommen, hört man nichts gutes mehr."

Ein Münchner Künstler, der sich 1776 im ehemaligen gelobten Lande der Harmonie aufhielt, machte von den musikalischen Zuständen Italiens zu jener Zeit eine noch ungünstigere Beschreibung.

---

16) Nissen, Mozart p. 304.
17) Schubart's deutsche Chronik 1776 p. 287 ff.

Lange genug hatten sich die Deutschen von den Italiänern in's Schlepptau nehmen lassen. Als endlich das Vertrauen auf eigene Kraft und Leistungsfähigkeit zurückgekehrt war, als in Frankreich Gluck, auf deutscher Erde Mozart die Hegemonie der Italiäner gebrochen hatten, da öffneten sich der Oper neue, vorher ungeahnte Bahnen. Ihre fernere Entwicklung bis auf die neueste Zeit an ihren Schicksalen in München zu schildern bleibt dem zweiten Theile vorbehalten.

Beilagen.

Beilage I.

Verzeichniß

der vom Jahre 1654 bis 1787 am churfürstlichen Hofe zu München gegebenen italiänischen Opern und scenisch-musikalischen Vorstellungen

Es wurden nur jene Opern aufgenommen, deren Aufführung durch unzweifelhafte Dokumente bestätigt vorlag.

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1654 12. Febr.	La Ninfa ritrosa	?	?	29
	Le Pompe di Cipro	Carlo Macchiati	?	31
	Mercurio e Marte discordi	?	?	32
	L' Oronte	G. G. Alcaini	J. K. Kerl	38
1657	Introduzzione per il Balleto	G. B. Maccioni	?	41
	Li quatro Elementi	„	?	41
1658 28. Febr.	L' Alessandro, il grande, vincitor di se stesso	?	?	42
28. Aug.	Applausi festivi	G. B. Maccioni	?	44
1660	L' Ardelia	„	?	45
1661	Erinto	Conte P.P. Bissari	J. K. Kerl	46
1662	Fedra incoronata	„	?	48
	Antiopa giustificata	„	?	48
	Medea vendicativa	„	?	48
1665	L'amor della patria superiore ad ogn'altro	Fr. Sbarra	?	51
	I trionfi di Baviera	?	?	52
1667 30. Jan.	Atalanta	Ranuccio Pallavicino	?	52
	Capriccio poetico	?	?	53
1667	Festa di ballo	?	?	53
	Applausi festivi	Gräfin Katharina Töring	?	53

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1667	Le pretensioni del Sole	Domen. Gisberti	J. K. Kerl	53
	Cappricio poetico	?	?	53
1668	I Trionfi di virtuosa bellezza	Gisberti	?	54
	La Cuna elettorale	„	?	54
	I colori geniali	„	?	54
1669	Adelaide, regia principessa di Susa	G. B. Rodoteo	?	54
	La Casa d'Acquario	Dom. Gisberti	?	54
1670	La Giostra delle Amazoni	„	?	55
	Ottone in Italia	Marco Rosetti	?	55
1671	Erinto	Conte Bissari	J. K. Kerl	55
	I Trionfi della guerra e della pace	G. Fr. Diani	?	56
1672	L'Amor tiranno	Dom. Gisberti	?	56
1574	La conquista del Velo d'oro in Colco	„	Erc. Bernabei (?)	60
1675	I portenti dell' indole generosa	„	„	61
1678	Alvilda in Abo	Vent. Tergago	G. A. Bernabei	63
	Enea in Italia	„	„	64
1680	Il litigio del Cielo e della Terra conciliato della publica felicità di Baviera	V. Terzago	Ercole Bernabei	70
	L'Ermione	„	G. Ant. Bernabei	70
	Giulio Cesare ricovrato	„	„	71
1681	Marco Aurelio	„	Agostino Steffani	72
1685	Solone	V. Terzago	A. Steffani	75
	Audacia e Rispetto	„	„	76
1686	Servio Tullio	„	„	76
	Erote ed Anterote	„	Ercole Bernabei	78
	Ascanio	?	?	80
1687 18. Jan.	Alarico il Baltha	Luigi Orlandi	A. Steffani	80
	La gloria festeggiante	„	G A. Bernabei	81
1688	Niobe, regina di Thebe	„	A. Steffani	81
1690 5. Febr.	L'Eraclio	?	?	85
6. Febr.	Gli Oracoli di Pallade e di Nemesi	?	Pietro Torri	85
7. Febr.	Il Segretto d'Amore	Luigi Orlandi	?	86

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1716 12. Okt.	Astianatte	Ant. Salvi	?	97
1717	„	„	?	98
1719 12. Okt.	Merope	Ap. Zeno	P. Torri	98
1720	Eumene	?	„	100
	Lucio Vero	Ap. Zeno	„	101
1721 11. Juli	L'Anniversario della Nascità de S. A. E. Mass. Emanuele	?	„	104
6. Aug.	Gli Dei festeggianti	?	„	104
	L'Amor d'amico	?	?	104
1722	Dafne	?	?	104
(18. Okt.)	Adelaide	Salvi	Torri	105
(22. Okt.)	La publica felicità	Pariati	„	105
(24. Okt.)	I veri amici	?	Tom. Albinoni	105
	Vespetta e Pimpinione	?	?	106
	Serpilla e Bacocco	?	?	107
(29. Okt.)	Gli applausi delle Muse	?	?	108
(4. Nov.)	Il trionfo d'Amore	Pariati	Tom. Albinoni	108
1723	Lucio Vero	A. Zeno	P. Torri	108
	Merope	„	„	108
	Griselda	„	„	108
1724	Tito Manlio	?	?	109
	Damiro e Pitia	Dom. Lalli	Nic. Porpora	109
	Amadis di Grecia	?	P. Torri	110
1725	Porsena	?	?	111
	Venzeslao	A. Zeno	P. Torri	111
1726	Il Lamano	Dom. Lalli	Tonini	111
	Egloga pastorale	?	G A. Bernabei (?)	113
1727	Epaminonda	Dom. Lalli	P. Torri	113
	Le Virtù gareggianti	Perozzo di Perozzi	?	114
	Gordio	„	?	114
1728	Porsena	?	?	114
	Nicomede	Dom. Lalli	Torri	114
1729	Il sacrificio invalido	P. di Perozzi	Giov. Ferrandini	115
	Colloquio pastorale	?	„	116
	Edippo	Dom. Lalli	P. Torri	116
1730	Berenice	Leop. di Villati	Ferrandini	118
1731	Venzeslao	A. Zeno	P. Torri	118
	Ippolito	Dom. Lalli	„	118

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1732	Scipione nelle Spagna	A. Zeno	Ferrandini	119
1733	Ciro	Villati	?	119
1735	Griselda	A. Zeno	P. Torri	121
	Alessandro nell' Indie	Metastasio	?	121
1736	La clemenza di Tito	"	F. Peli	122
	Catone in Utica	"	P. Torri	122
	Ipermestra	?	?	123
1737	La Costanza in trionfo	P. di Perozzi	F. Peli	124
	Apollo trà le Muse	"	B. Aliprandi	125
	Demofoonte	Metastasio	Ferrandini	125
1738	Ifigenia in Aulide	A. Zeno	Giov. Porta	126
	Mitridate, re di Ponto	?	Aliprandi	126
	Dafne	?	Porta	127
	Gianguir	A. Zeno	?	127
1740	Farnace	?	Porta	128
	Semiramide riconusciata	Metastasio	Aliprandi	129
1747	Il Caican Turco e Lisetta	?	?	131
	Barsina	Ant. Denzi	Ant. Paganelli	132
	La Verità nell' inganno	Silvani	Giov. Chintzer	133
1748	L' industria galante	?	?	133
1749	La comedia in comedia	?	Rinaldo di Capua	133
	Madama Ciana	?	Latilla	133
	L' impressario abandon- nato	?	P. Auletta	133
1751	Ipermestra	?	?	133
1753 12. Okt.	Catone in Utica	Metastasio	Ferrandini	136
1754	Temistocle	"	Bernasconi	139
	Bajazet	?	"	139
1755	Adriano in Siria	Metastasio	"	139
	Diana placata	?	Ferrandini	139
	Il Trionfo della Costanza	Metastasio	Bernasconi	140
	Scipione dormendo	?	?	140
	Alessandro nell' Indie	Metastasio	Galuppi	140
1756	Didone abandonnata	"	Bernasconi	140
1758	Demetrio	?	Ferrandini	141
	Diana placata	?	"	141
	Il pazzo glorioso	?	Cocchi	141
	Il mondo alla roversa	Goldoni	Galuppi	141
	Don Trastullo	?	Jomelli	141
	L' Orazio	?	?	141
	La Pupilla	Goldoni	?	141

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1758	I portentosi effeti della madre natura	Goldoni	?	141
1759	Don Falcone	?	?	141
	La finta ammalata	?	?	141
	Lo Speciale	Goldoni	Pallavicini e Fischietti	141
	De Gustibus non est disputandum	"	?	141
1760	Didone abandonnata	Metastasio	Bernasconi	141
	Agelmondo	?	"	141
	Il rè pastore	Metastasio	Gius. Zoncha	142
	Don Tabarano	?	?	142
	Il Signor Dottore	Goldoni	Fischietti	142
	L'Arcadia in Brenta	"	?	142
	Il viaggiatore ridicolo	"	Mazzoni	142
	Talestri, regina delle Amazoni	E. T. P. A.	E. T. P. A.	142
1761	Il trionfo della fedeltà	"	"	144
	La ritornata di Londra	Goldoni	Fischietti	147
	La fiera di Sinigaglia	"	"	147
	Amor contadino	"	Lampugnani	147
	I matti per amore	?	Cocchi	147
1762	Temistocle	Metastasio	Bernasconi	147
1763	Artaserse	"	Bernasconi	147
	Don Trastullo	?	Jomelli	147
1764	L'Olimpiade	Metastasio	Bernasconi	147
1765	Semiramide	"	"	148
	Le nozze di Amore e di Norizia	Eug. Giunti	P. Sales	148
1766	Demofoonte	Metastasio	Bernasconi	149
	L'Endimone	?	"	149
1767	Il Siroe	Metastasio	Tom. Traetta	149
1768	La Clemenza di Tito	"	Bernasconi	150
	Pastorale	?	?	150
1769	Antigono	Metastasio	P. Sales	151
1770	Scipione in Cartagena	E. Giunti	Ant. Sacchini	151
	L'Eroe cinese	Metastasio	"	151
1771	"	"	"	151
1772	Demetrio	"	Bernasconi	152
	Il Kam Cinese	G. Fiorini	Matteo Rauzzini	152
	Le finte gemelli	?	"	152
	La Sposa fedele	?	Guglielmi	152

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Name des Dichters	Name des Componisten	vide pag.
1772	Il barone di torre forte	?	Josef Michl	152
	L'amore senza malizia	Abb. Chiari	Ottani	153
	Il vellano geloso	?	Naumann	154
1773	Orfeo ed Euridice	Calzabigi	Ritter Gluck	156
	Zenobia	Metastasio	A. Tozzi	156
	La Pescatrice	?	Piccini	156
1774	Il rè pastore	Metastasio	Guglielmi	157
	Achille in Sciro	„	P. Sales	157
	La Giardiniera brillante	?	Sarti	160
	La Gianetta	?	Anfossi	160
1775				
13. Jan.	La finta giardiniera	?	W. A. Mozart	161
	Orfeo ed Euridice	?	Tozzi	162
	La Contessina	Goldoni	Kürzinger	164
1776	Il trionfo di Clelia	Metastasio	Josef Michl	164
1777	Ezio	„	Misliweczek	164
1780	Telemaco	Serimann	Paul Grua	166
1781				
29. Jan.	Idomeneo	Varesco	W. A. Mozart	168
	Aristo e Temira	?	Pertoni	170
1782	Semiramide	Metestasio	A. Salieri	170
1783	Tancredi	?	Holzbaur	172
1784	„	?	„	172
1785	Armida abandonnata	Sertor	Prati	172
1786	La fiera di Venezia	Boccherini	Salieri	172
1787	Castore e Polluce	Vogler	Vogler	173

Beilage II.

Verzeichniß

des von 1654—1787 bei der italiänischen Oper in München engagirt gewesenen Solo-Sänger-Personales.

*) F. bedeutet den Hinweis auf Forkel's „Almanach 1783", — Q. den auf Quadrio's „Storia e ragione d'ogni Poesia", tom. III, 2.

Adamonte (Adamberger) Valentin, Tenor, 1772—77.
Aichberger Lorenz, 1755.
Alberis Teresa, 1749.
Albertini Giovanna, 1722. (F. p. 85, Q. 536.)
Albinoni Margerita, Soprano, 1720. (Q. 537.)
Alcaini Giacomo, Bassist, 1655—57.
Ambruilla Anna, Contrealto, 1724 (Q. 537).
Ansaloni Gabriele, Bassist, 1657, „aus den Niederlanden berufen," bis 1659 hier.
Antoni Carlo, Sopranist, 1654—57.
Augusti N., Tenor, 1723.
— Signora (?) 1772.
Aurelio Felice, 1662—65.
Balatri Filippo, Sopran, 1715—37 (später im Dienste des Bischofs Johann Theodor von Freising).
— Fernando, Baß, 1721.
Barberini, Sopranist, 1783 und 84 (war 1785 in Cassel).
Barberio Gius., Altist, 1665—81.
Bardi Francesco aus Rom, 1659—62 (später in Parma angestellt). Q. 528.
Barrat Caterina, 1747.
Bartoli Bartolo, 1719—26 (Q. 532) aus Faenza, ein Schüler Pistocchi's.
Bassini Nicola, 1687.
Bastiglia Anna, 1747 (aus Venedig).
Battistini, 1661.
Bavresa Rosa, cf. „Schwarzmann" und „Pasquale."
Bedini Angelo, 1772.
Bellardi Giov., 1753.
Benazzi Ant., Bassist, 1738.
Benedetti (?), Sopranist, 1767.
— Franc., Bassist, 1716.
Bernacchi Ant., Altist, 1720—27 (F. p. 77, Q. 532).
Bertolotti Giacomo von Bologna, Tenorist, 1752—61 (später, 1784 in Cassel).
Bertoluzzi Maria, Sopran, 1747.
Bianchi-Tozzi, Soprano, 1773—75.
Blümer Franziska, Alt, 1774, (später verehel. Sales).

Bologna Michel Angelo, 1785—90.
Bordoni Faustina, Sopr., 1723 und 1729.
Bottili Faustino, Altist, 1718—20 (war Priester).
Brentani Giovanna, Sopr., 1735 bis 64 (später verehel. Wodizka).
Bruscolini Pasquale, Altist, 1764 (in sächsischem Dienste).
Broschi Carlo, Sopr., 1728, 29.
Burgioni Leop., 1760.
Burri Franc, Basso, 1770.
Buschietti Teresa, 1787.
Cagliaroli Franc., 1681—85.
Cammerloher, Sopranistin, 1787.
Campolini-Bertolotti Luisa, Sopran, 1767 (Marp. Beitr. III, 65).
Canini Settimo aus Florenz, Tenor, 1751. (F. 82; Q. 533; Marp. Beitr. I, 445.)
Capograsso Giov. aus Cremona, 1664—71 (Q. 526).
Capranica Rosa, Sopr., 1773—95 (später verh. Lops).
Carestini Giov., Contrealt, 1731—38; (F. 80, Q. 532; Marp. Beitr. 234).
Carmignani Giovanna, 1768.
Casati Ant., Sopranist, 1752—54. (mit 400 fl. pensionirt; lebte noch 1764 in Venedig).
Casolani Elisa aus Bologna, 1719—31 († 1732 in Bologna).
Castaldo Carlo, 1657, 58.
Cavagna Giov. Ant., 1656, 57.
Celadone N. aus Mailand, Bassist, 1655.
Cenettini Anna aus Modena, 1721.
Chirardi Lorenzo, 1737, 38.
Ciaccheri Franc., Sopr., 1756—66.
Cignoni Franc., Tenor, 1719—38.
Claderic Marianne, 1786.
Compagnucci Giovanni, Sopranist, 1765—66.
Concialini Carlo, Sopr., 1761—65.
Consoli Tomaso, Sopr., 1774—76.
Copold Adela, 1753—66.
Corradini Vizenzo, Contrealt, 1716 bis 57.
Cosimi Anna, 1747 (Kammervirtuosin des Herzogs von Modena).
— Giuseppe, 1749.
Costanzi Franc., Tenor, 1722—24.
Cottini Antonio, Sopran, 1681—93 (später in Modena bedienstet) Q. 527; cf auch Godin.
Croci-Viviani Elisa, 1719—20.
Croener v., Josefa, geb. Perprich, 1756—66.
Crucia Elena, 1720.
Dal Prato Vincenzo, Sopr., 1781 bis 87.
Danton N., 1680.
Danzi Franc., cf. Lebrun.
Del Ponto Giorgio, 1678—1700.
Della Stella Giov., 1751.
Denzi Antonio, 1747.
Dencia Teresa. 1731, 32.
Divido Ant., 1661—65.
Domenico N., Castrat, 1661.
Donati Giorg. Massim., 1661.
— Giuseppe, 1658—62.
Dormiglia Gasp., 1663—85.
— Ignaz, 1684—1713.
— Johann Carl, Tenor, 1718 bis 48.
Durastante Margarita, Sopran, 1721 (F. 85; Q. 536).
Eckart Cäcilie, 1690.
— Andreas, Bassist, 1720—40.

Emiliani Sebastiano, Contrealt, 1753—71.
Ettore Gugl., Tenor, 1761—71.
Fabiani Felice, Sopran, 1755.
Fabris Giov. Ant., 1656—59.
Fantoni Gius., Sopran, 1753—60.
Farinelli, cf. Broschi.
Fasolati Andrea, 1662—63.
Ferrari Ant., Sopran (aus Reggio) 1656 (Q. 527).
Feroni Carlo, Bassist, 1661.
Ferruci Carlo, Bassist, 1665—80.
Fiorini Giac., 1772—73 (Kammervirtuos des Erbprinzen von Modena.
— Christina, cf. Monchica.
Flavis Caterina, 1770—72.
Fortini Franc., 1772.
Franci Orazio, 1662.
Francia Antonio, Sopran, aus Brescia, gen. Perellino, 1747.
Fregosi Bartolo, 1657—58.
Frilli Stefano, 1702.
Fumagalli Caterina, Sopr., 1751 (F. 83, Q. 539).
Gabrieli, 1661.
Galanei Domen., Altist, 1654—55.
Galli Dom. Aug., Alt, 1722—78.
— Franc., 1661.
Galetti Gius., 1740—53 (Q. 532).
Galliani Angela, 1776.
Gentili Piersanto, 1653, 54.
Ghirardi Lorenzo, 1738 (aus Ravenna).
Gianettini Catarina, 1721—29.
Giardini Giuseppe, 1749.
Girardini Alessandro, aus Venedig, 1682—92.
Giusani Bened., 1657—61.
Godin Ant., cf. Cottini.
Govoni Angela, 1730.
Granara Agostino, 1683.
— Battista, 1686.
Grassi Antonio, aus Mailand, Contrealt, 1766 (Q. 530).
Grimani Lucia, Sopran, 1722, aus Venedig.
Gruck Felix, Tenor, 1760.
Guerrieri Fr., 1749.
Guadagni Gaetano, Contrealt, 1773—75.
Guglielmi Andrea, Basso, 1772.
Hartig Filipp Anton, Tenor, 1780—87.
Jacobanti Serafino, 1661.
Jacobuti Geron., 1661.
Joseppino, Castrat, 1658.
Kampmayr Margaretha, später verehel. Porta, 1738—78.
Landriani Carlo, Altist, 1702—4, 1736.
Lebrun Franziska, geb. Danzi, 1783—86.
Lecoq Anton, 1695—1702.
Lefevre Magdalene, 1722—24.
Lemoles Pietro, Sopran, 1672—95.
Leonardi Stefano, 1754 (in ausw. Diensten).
Lodi Giudetta, 1772, 73.
Lori Antonio, Bassist, 1761—64.
Lucchi Tomaso aus Forli, Tenor, 1753—56.
Luti Antonio, Sopranist, aus Rom, 1682—95.
Macchiati Carlo, Bassist, 1654.
Maccioni Batt., 1656—61.
Maculini Tomaso, Bassist, 1660—1689.
Maggini Marianna, 1754.
Mancini Dario, 1672—95.

Mancini Gaet., 1715—49.
Manelli Pietro, 1749.
Manservigi Rosa, 1772—76.
— Teresa, 1772—74.
Manzoni Bart., Basso, 1747.
Marchesi Antonio, 1747.
— Luigi, Sopran, 1776.
Marcelli Aurelia, Sopran, aus Venedig, 1722 (später in Florenz, Q. 537).
Mareschi Marc. Ant, aus Venedig, 1747.
Marzary Antonia, 1690 (Q. 535).
Masi Maria, 1751.
— Violanta, 1751.
Mayer Orsola, 1735—38.
Mazzanti Fernando, 1755 (F. 1783).
— Rosa aus Florenz, 1722 (Q. 536, F.).
Melani Bartolo, 1657.
Mengoni Antonio, 1722 (Virtuos des Herzogs von Modena).
Merighi Antonia, Sopr., 1740 (F.).
Messieri Gabriele, Baß, 1753, 1782, 83.
Minelli G. Batt., aus Bologna, Altist, 1722—24 (F.; Q. 531); wurde Mönch.
Mingotti Regina, Sopran, 1760—67.
Monchica Cristina, später verehel. Fiorini, 1735—64.
Moradelli G. Batt., 1683—91.
Moschino Carlo, 1773—74.
Moser Marianne, 1756—64.
Navarra Francesco, 1679—86.
Negoni Bartolo, 1657.
Nicolina Rosa, 1760.
Orlandi Angela, 1686—97.
Paitta Giov., Tenor, 1725 (Marp. Beitr. I, 231.
Palandi Domenico, Alt, 1654.
Palmerini N., aus Mantua, 1722.
Panizza Lucrezia, 1715, 16.
Pantani Filippo, 1677—1707.
Panzacchi Dom., Tenor, 1760—81.
Paris Giov., Bassist, 1772—78.
Pellegrini Mich. Ang., 1663—1707.
— Valerio, 1702 (später in kais. Diensten. Q. 529).
Perellino Ant., 1747.
Perprich Johann, Tenor, 1727—40.
— Josefa, 1753—58.
— Walburga, 1758—66.
Petroni Antonio, 1773—76.
Pio Antonio, 1679—85.
Pistorini Ant. Franc., 1661, 62.
Pistrini Baldassare, Bassist, 1653—55.
— Domenico, Bassist, 1681.
Piubellino Giov. Remedio, Sopran, 1715.
Poez Christof, 1689—96, tritt dann in churköln. Dienst, und 1702 wieder in München aufgenommen.
Polinetti Giov., Bassist, 1775.
Pompili Marcello, 1773.
Porta Margareta, cf. Kampmayr.
Portoletto Bartolo, 1720.
Raaff Anton, 1780—86.
Rapparini Cristofore, 1733—40.
Rauzzini Venanzio, Sopran, 1767—72.
Ravanni Gaetano, Altist, 1765—78.
Reali Giulio, 1667—77.
Riccardini Giac., Tenor, 1686—1725.
Rinaldini Fr., Tenor, 1654, 55.
Rivani Paolo, 1661.
Rolfi N., Sopranist, aus Venedig, 1753.

Roncaglia Franc,, 1768—71. (F.)
Ronchetti Elise, 1762.
Rosonio Giulio, Tenor, 1661—65 (Q. 527).
Rossi Giovanna, 1749.
— Felice, Bassbuffo. 1771—74.
Rosso Giov. Casp., 1664—77.
— Luigi, 1772—73.
Sabbatini Ruperto, 1654—55.
Salvietti Matteo, 1669.
Sandi Franc., Sopran, 1654—59.
Santi Pietro, 1762.
Santini Santa, 1737.
Scalzi Carlo, aus Voghera, 1724 (Q. 532, F. 79).
Schirlinger Babette, 1783.
Schwarzmann Rosa, 1731—55, vide Bavresa.
Serafini Pietro, 1755, 56.
Solari N., 1765.
Sorlisio Bartolo, Sopran, 1640—57.
Stella Giovanna, 1751.
Straparapa Bartolo, Altist, 1729—76 (Q. 532).
Sutor N., Bassist, 1770—75.
Tibaldi Giov., 1763.
Tinti G. Ant., 1659—62.
Tonelli Anna, 1749.
Tosca Santa, 1735 („Virtuosin im Geigen und Singen").
Tracchini Cristof., Sopran, 1754, 1755.
Trevisani Gius., 1690—94.
Tura Franc., Tenor, 1702.
Turbert v., Anna, 1753—58.
Ungharelli Rosa, Sopran, 1722 (F.; Q. 558). in darmst. Diensten.
Valesi G. Batt. (Walleshauser) Tenor, 1763, 1771—86.
Venturi Vinz., Sopran, 1668—82.
Venturini Franc. Maria, Bariton, 1715—20 (Q. 532, F. 78).
Vico Diana, aus Venedig, Contre-alt, 1720 (Q. 537, F. 86).
Vigore Antonio, Sopran, 1761.
Wendling Dorothea, 1780, 81.
— Elise, 1780—85.
Wodizka v., Walburga, 1764—71.
— Johanna, cf. Brentani.
Zambonini Pietro, Tenor, 1654—1700.
Zanardi Mich., Bassist, 1774.
Zoncha Gius., Bassist, 1752—76.
— G. Batt., Bassist, 1778—87.

Beilage III.

Intendanten.

Die oberste Leitung des Theaterwesens war, wie wir oben pag. 86 erwähnt, bis zum Jahre 1689 dem jeweiligen Obersthofmeister übertragen. Als solche fungirten:

1. Max Kurtz Graf von Seufftenau und Toblach, 1654—62.
2. Hermann Egon Graf von Fürstenberg, 1662—74.
3. Bernhard Baron Rechberg, 1674—89.

Vom Jahre 1689 an wurde ein eigener „intendant des spectacles" aufgestellt, welchen Posten

1. Marquis de St. Maurice, churf. Kämmerer und Capitän der Arcieren-Leibgarde bis 1691 bekleidete.
2. Ascanius v. Triva, churf. Rath und geheimer Sekretär, hatte zwar nicht den Titel „Intendant", führte aber die Geschäfte eines solchen vom Jahre 1716 bis zum Jahre 1722.
3. Graf Carl Lodron, leitete die Intendantur unter dem Titel „Operndirektor" von 1722—40; im J. 1734 (Dekret vom 23. September) ward ihm ein Gehilfe in der Person des Theaterdichters Perozzo di Perozzi, welcher den Titel „Theater-Unter-Intendant" erhielt, beigegeben.
4. Graf Salern war Hofopern-Intendant von 1745—53. Ihm folgte:
5. Graf Josef Anton v. Seeau, der sich, das Jahr 1756 ausgenommen, in welchem er seiner Stelle enthoben und durch Salern ersetzt wurde, bis zum Jahre 1799 auf diesem Posten hielt.*)

*) W. A. Mozart erwähnt in einem Briefe aus München vom 26. September 1777 (Nissen, 299) eines „gewissen Professors Huber" mit dem Beisatze: „Dieses ist auch ein Vize-Intendant du theatre. Seine Arbeit ist, die Komödien, die man aufführen will, durchzulesen, zu verbessern, zu verderben, hinzu zu thun, hinweg zu nehmen." — Es ist kein Zweifel, daß Mozart die Bezeichnung „Vize-Intendant" scherzweise gebraucht habe; dieß geht nicht nur aus der Detaillirung der Geschäftsthätigkeit des Mannes hervor, sondern ich kann auch versichern, daß ein offizieller „Vize-Intendant" damals in München nicht existirte; weder in den Akten, noch in sonstigen Dokumenten jener Zeit ist diese Charge zu finden. Huber war ein armer Teufel, einer der vielen literarischen Hungerleider, wie sie sich damals, als das Interesse an der deutschen Schaubühne allgemein zu werden begann, allenthalben haufenweise herumtrieben. Er hatte für die Bühne in Wien mehrere Kleinigkeiten geschrieben und war bei dem Respekte des Intendanten, Grafen Seeau, für Alles, was im Ressort des Schauspiels von Wien kam (cf. Pezzl, Reise durch den bayer. Kreis, p. 226) von dort nach München berufen worden; daß seine Thätigkeit dahier sich wirklich auf die von Mozart so drastisch geschilderten Grenzen beschränkte, wird durch mehrere lakonische Marginalien des Grafen Seeau, die ich in verschiedenen Aktenfascikeln fand, bestätigt. So z. B. traf ich auf folgenden Ukas von der Hand des Intendanten: „Die Heiglin will im zweiten Akt des Waltron einen Monolog; der Huber soll sehen, was zu machen ist. 12. Mai 1776. Seeau." Ueber die weiteren Schicksale dieses Huber vermag ich Nichts zu berichten, als daß er noch 1780 in München als Handlanger des Intendanten Seeau fungirte.

Beilage IV.

Kapellmeister.

1. Porro Jacob, 1635—1656.
2. Kerl Johann Caspar, 1656—1674.
3. Bernabei Ercole, 1674—1687.
4. Bernabei Gius. Ant., 1687—1732.
5. Torri Pietro, 1732—1737.
6. Porta Giovanni, 1737—1755.
7. Bernasconi Andrea, 1755—1784.
8. Grua Paolo, 1780 ff.

Beilage V.

Architekten und Maler.

1. Santurini Francesco, 1654—82, Architekt und Dekorateur.
2. Latoni Tarquinio, 1659, Dekorationsmaler.
3. Amort Caspar, 1656—76, Dekorationsmaler (geb. 1612 bei Benediktbeuern).
4. Mauro Francesco, 1662, Architekt und Dekorateur.
5. Pistrini Franc. Ant., 1662, Architekt und Maschinist.
6. Mayer Christian, 1667, Dekorateur.
7. Mauro Gasparo, 1685—86, Architekt, Maschinist und Dekorateur.
8. — Domenico, 1685—93, " " " " *)
9. Monari Giacomo, 1722, Architekt und Maschinist.
10. Beduzzi Ant., 1722, Architekt und Maschinist (in kais. Diensten).
11. Stuber Nikolaus, 1722—48, Architekt und Dekorationsmaler.
12. — Franz, 1725—26, " " "
13. — Jakob, 1731, " " "
14. Gaspari Paolo, 1753—75, " " ".
15. Stuber Josef Dominik, 1776, Dekorationsmaler.
16. Quaglio Giuseppe, 1778 ff. Dekorationsmaler und Architekt.
17. — Lorenzo, 1778 ff. " " "

*) Westenrieder, Beschreibung von München, erwähnt p. 344 und 382 eines Hofmalers Comp, der sich besonders in Theatermalereien hervorgethan habe und 1716 gestorben sei; derselbe ist mir in den sämmtlichen Opernakten auch nicht ein einziges Mal vorgekommen; möglicherweise ist er mit dem oben p. 89 erwähnten J. A. Gumpen identisch.

Beilage VI.

Balletmeister und Comparseriedirektoren.

1. Castiglioni Vinzenzo, Thurniermeister, 1660—62.
2. Rodier Francesco, Balletmeister, 1678—90.
3. Vigasio Oliviero, Fechtlehrer an der Universität Ingolstadt, 1681.
4. Dubreil Pierre, Balletmeister, 1715—38.
5. Mozzetti Filippo, Fechtlehrer an der Ritter-Akademie in Ettal, 1738—40.
6. Pagnini Nicolo, Fechtlehrer an der Universität Ingolstadt, 1738—1746.
7. Ries Dominik, Fechtmeister in München, 1753—60.
8. Du Buisson de Chalandray, Balletmeister für die „serieusen" Ballet's, 1753—66.
9. Dall' Agata Michele, Balletmeister für die „komischen" Ballet's, 1752—66.
10. Trancart, Balletmeister, 1772—76.
11. Canziani, „ 1771—74.
12. Le Grand, „ 1778 ff.
13. Crux, „ 1778 ff.
14. Lauchery, „ 1778 ff.

Druckfehler:

pag.	4,	Z. 19:	„laetabiter"	statt	laetaliter.
„	10,	„ 24:	„Paläſtrina"	„	Paleſtrina.
„	22,	„ 13:	„1687"	„	1684.
„	40,	„ 12:	„gehoben"	„	hervorgehoben.
„	51,	„ 24:	„Hymnen"	„	Hymen.
„	52,	„ 28:	„1666"	„	1667.
„	61,	„ 38:	„Muſikwerk"	„	Opernwerk.
„	129,	„ 1:	„ſtationen"	„	ſtagione.

In einigen Exemplaren blieb auf pag. 35, Z. 3, aus Verſehen 1866 anſtatt der ſelbſtverſtändlichen Jahreszahl 1668 ſtehen.

Register.

Rudhart, Franz Michael,

Geschichte der Oper am Hofe zu München

Bd.: 1

Freising 1865